

آن مَاري پِلْتِيِه

نَشِيدُ الأَناشِيد



دار المشرق - بيروت



آن ماري پلتييه





نقله إلى العربيّة

أنطوان الغزال



سلسلة

«دراسات في الكتاب المقدّس»

المدير: المطران أنطوان أودو اليسوعيّ

لا مانع من طبعه

بولس باسيم
النائب الرسوليّ للّاتين
بيروت، ١٥/ ٣/ ١٩٩٤

دار المشرق ش م م - ص.ب. ٩٤٦ - بيروت، لبنان

ISBN 2-7214-4749-1

التوزيع: **المكتبة الشرقيّة**
ص.ب. ١٩٨٦ - بيروت، لبنان

جمعيّات الكتاب المقدّس في المشرق
ص.ب. ٧٤٧ - ١١ - بيروت، لبنان

صدر هذا الكتاب بالفرنسية تحت عنوان:
Le Cantique des Cantiques
Présenté par Anne-Marie PELLETIER
Cahiers «Evangile», N° 85
Editions du Cerf, Paris, 1993

فهرس المحتويات

تمهيد

خلافًا لسائر كتب هذه السلسلة، لا يكتفي هذا الكتاب الذي يتناول سفر نشيد الأناشيد بتقديم نصٍّ من نصوص الكتاب المقدّس ـ وأيّ نصّ! ـ، بل يعرض أيضًا قصّة قراءته. لأنّه إن يكن هناك سفر كتابيّ كان تفسيره وما زال مثار جدل، فهو، والحقّ يقال، هذه القصيدة، قصيدة الحبّ الرائعة المجهولة الكاتب، التي تُدعى بلا تواضع: «أجمل الأناشيد»!

آن ماري پِلْتييه، أستاذة في الأدب ولاهوتيّة، هي التي أعدّت أطروحة مرموقة تناولت فيها تفسير نشيد الأناشيد. فهي إذًا قادرة على أن تجعلنا نكتشف كيف قرأ اليهود والمسيحيّون نشيد الحبّ هذا على مرّ العصور. لا تخفى على أحد غرابة هذا السفر المدهش والدنيويّ العبارة إلى أقصى حدّ ـ يكاد أن لا يأتي على ذكر الله ـ، ولكنّ المؤمنين طالما قرأوا فيه أكثر كلمات إيمانهم التهابًا. أهي قصائد غراميّة أم تصوّفيّة؟ أتعبّر عن حبّ بشريّ أم إلهيّ؟ ولكن لم يجب علينا أن نميّز بين الحبّين، نحن الذين نؤمن بتجسُّد يسوع، الإنسان الحقّ والإله الحقّ؟

تقترح علينا آن ماري پِلْتييه أن نستمع إلى نشيد الأناشيد كإلى قطعة موسيقيّة متعدِّدة الأصوات، ينضمّ بعضها إلى بعض وتتراكم، متنافرةً أحيانًا ومتآلفة أحيانًا أخرى، لتعبّر عمّا في كلّ علاقة حبّ من أسرار وكنوز ومِحَن. فيصبح نشيد الحبيبَين، دون تبديل أيّة كلمة، نشيد العهد، نشيد تاريخ الخلاص. هكذا يحبّ الله، هكذا ينال الحبُّ البشريّ الخلاص في حبّ المسيح.

فيليپ غروزون

المقدّمة

«إنّي نائمةٌ وقلبي مستيقظ

إذا بصوت حبيبي قارعًا

أنِ ٱفتحي لي يا أُختي يا خليلتي

يا حمامتي يا كاملتي

فإنّ رأسي قد امتلأ من النّدى

وخصائلي من قطرات الليل» (نش ٥/ ٢).

إنّه لمحيِّر نشيد الأناشيد هذا! فهو يصنَّف بين الكتابات في الكتاب المقدّس اليهوديّ، ويُدرج بين كتب الحكمة في الكتاب المقدّس المسيحيّ. إنّه أكثر نصوص الكتاب المقدَّس شهرةً وتكريمًا. يُجمَع بينه وبين روائع التصُّوف المسيحيّ. والأدب الدنيويّ نفسه تذكّر هذه الآيات واستلهمها. ويبدو أنّ نشيد الأناشيد هو من أقرب نصوص الكتاب المقدّس إلى الإنسان: فهل هناك شيء أشدّ أُنسًا وأكثر شموليّة من كلمة حبّ يتبادلها الحبيب والحبيبة؟ ومع ذلك... فإذا تذكَّرنا أنّ وظيفة الكتاب المقدّس لا تقتصر على تدوين الاختبار البشريّ، بل توضّحه بما يقول الله فيه، فما عسى أن يكون معنى ذلك النصّ الذي يكاد اسم الله أن يغيب عنه؟ وبأيّ وحي يمكنه أن يأتي عن حقيقة الاختبار البشريّ هذه التي يجسّدها اللقاء بين الرجل والمرأة؟ هل يريد أن يذكِّر بجمالها وعظمتها فقط، أم أنّه يريد، من خلال هذا التذكير، أن يفتح الباب على آفاق أوسع، تكون على مستوى تاريخ الخلاص؟

إنّه لمحيِّر نشيد الأناشيد هذا! عنوانه في صيغة التفضيل. فكما نقول «قدس الأقداس» لندلّ على أقدس مكانٍ في الهيكل، محفوظ لعظيم الكهنة، وهو لم يكن يدخله إلاّ مرّة في السنة، كذلك يُدلّ على نشيد الأناشيد («شير ها شيريم» بالعبريّة)، من اللحظة الأُولى، كعلى كلام متوهِّج. وعلى كلِّ حال هكذا نظر إليه

التقليدان اليهوديّ والمسيحيّ على مرّ العصور. فقد قال رابي عقيبة في القرن الأوّل: «إنّ العالم بأسره لا يساوي اليوم الذي أُعطي فيه النشيد لإسرائيل، لأنّ سائر الكتب كلّها مقدّسة، أمّا النشيد فهو قدس الأقداس». ولكن، في الوقت نفسه، أكَّد بعض الكتّاب أنّ هذا النشيد كان يُقرأ في الخمّارات، وكأنّها أغنية خمريّة. وحتّى اليوم، وبالتناقض مع تقليد في القراءة جعل منه نصّ كبار المتصوّفين المفضَّل، لا يرى فيه بعضهم سوى تعبير حرّ عن الغرام المحض.

إنّه لمحيِّر نشيد الأناشيد هذا! فبينما لم يكفّ عن مرافقة الإيمان المسيحيّ على مرّ العصور، يكاد أن لا يُذكَر اليوم، وحتّى أن يُهمل أحيانًا، في الخلاصات الكبرى المخصَّصة للعهد القديم. ولا تسمح الفرصة لمعظم المسيحيّين أن يجدوه في الليترجيّة، فهي لا تقرأ منه إلاّ القليل.

إنّه لمحيِّر نشيد الأناشيد هذا! فهو يبقى في أيّامنا مثار جدل حادّ بين المفسِّرين. ولا تزال وجهات النظر تتجابه في شأن مصدره وصلته بالآداب الأُخرى المعاصرة [illegible]. وفي شأن طبيعة الصلة التي تربطه ببقيّة للأسفار الكتابيّة.

[illegible] لا يجوز أن يُعدّ كلّ ذلك مثبّطًا [illegible] الناس يقرأون هذا النشيد بشغف، ويطرحون عليه الأسئلة، ويقترحون طرقًا جديدة للسير في آياته الـ ١١٧ التي تُبدع عالمًا يبدو أنّ تفاسيره لم تتوصّل، على مرّ العصور، إلى استنفاد مكنوناته.

وهذا العالم هو ما سنصفه في الصفحات اللاحقة. وسيكون هدفنا المباشر طبعًا أن نتقدَّم في معرفة القصيدة نفسها. فالمطلوب منّا أن نعرف ما هو وأن نأتي، إذا صحّ التعبير، ببطاقته الوصفيّة، كما يفعل التفسير الكتابيّ في درس كلّ من النصوص التي تؤلِّف الكتاب المقدَّس، محاولاً أن يكشف عن تاريخ كتابته، ومصدره، وبنيته، وهدف محرِّريه، ومعناه وقيمته أخيرًا. ولكن، بما أنّ الأمر يتعلَّق بمثل هذا النصّ، فسرعان ما سينتهي البحث، إن اكتفينا بتلك المقاربة. فلهذا النصّ تاريخ ليس هو تاريخ تحريره فقط، بل هو تاريخ قراءته واستعماله، وهما يمتدّان على مدى القرون التي عاشتها الكنيسة. إنّ النشيد هو النصّ المفضّل عند الذين أرادوا، أو يريدون، أن يعبِّروا عن شيء من قلب الحياة المسيحيّة، مختبرين، بالاتّحاد بالمسيح، تلك الحقيقة التي أشار إليها القدّيس يوحنّا، حين قال: «**الله** محبّة». فسنتصفّح إذًا هذا النشيد بإرشاد أولئك الذين تذوّقوه، منذ عهد آباء

الكنيسة، أو أعادوا كِتابته، بعد أن قرأوه من وجهة النظر هذه.

غالبًا ما يُهمل تاريخ قراءة النشيد في أيّامنا. يبدو معنى النصّ «الروحيّ»، كما قرأه تقليد الكنيسة، بعيدًا جدًّا عن القراءة التي هي أنتروپولوجيّة عادةً، والتي نقوم بها بالأحرى في عصرنا الحديث، مكتفين بعبارات حوارٍ غراميّ. فعلينا أن نأخذ علمًا بذلك الفارق. ولكن إن قرّرنا أنّ لهذا النشيد وجهَين كُتِب لهما أن يجهل أحدهما الآخر، فمن الراجح أنّنا نستسلم للسهولة وربّما للكسل. إنّ الوضع الفريد الذي يتميَّز به هذا النصّ الكتابيّ، الذي يتأرجح معناه بقوّة شديدة، على ما يبدو، هو حافزٌ ممتاز يدفعنا إلى التفكير في بعض المسائل الجوهريّة. وسنحاول، مع بقائنا على واقع قراءة هذا النشيد، أن نتوصَّل إلى إدراكها. حين نتعرَّف إلى نصّ كتابيّ، في أيّ مرتبة نضع تقليده في القراءة؟ وكيف نقابل بين التفسير القديم والتفسير الحديث؟ فإن تصوَّرنا النشيد على هذا النحو، ستُتاح لنا الفرصة لنطرح الأسئلة حول الطريقة التي يتقدّم بها إدراك معنى نصّ كتابيّ على مدى قراءاته، ولنضع أنفسنا مرّة أخرى أمام تلك الحقيقة الأساسيّة التي يتضمّنها نصٌّ كتابيّ يجمع بجرأة لا تنثني بين ما هو الأكثر إنسانيّة وما هو الأكثر ألوهيّة.

إنّها أسئلة واسعة وهامّة في ممارستنا الحديثة للتفسير الكتابيّ وأشمل من أن تُستقصى بالتفصيل. فالمطلوب فقط هو أن نستفيد من الاقتراحات، المثيرة أحيانًا، التي يعرضها هذا النشيد لنفهمها ونتعلّم أن نفكّر فيها، من دون أن ننسى ما لا يجوز لثقل المعرفة والتفكير أن يخفِّف منه، أيّ لذّة نصٍّ يضجّ بسباق الحيوانات، ويعبق بالروائح العطرة، ويتخلّله تغريد العصافير الذي يذكِّرنا بجنّة عدن، ويمتلئ بالانتظار والرغبة، والوثب، والإعجاب المتبادل، ويُثبِت الكلام الإلهيّ بعد خلق الرجل والمرأة: «ورأى الله جميع ما صنعه فإذا هو حسنٌ جدًّا» (تك ١/ ٣١).

قراءة نشيد الأناشيد

أيًّا يكن أمر الأسئلة التي تتزاحم حول هذا النشيد، فمن الضروريّ أوّلاً أن نقرأ النصّ من دون هدف، لندع عالمه يخرج إلى الوجود. فإنّ هذا النشيد لم يوضع أوّلاً ليمدّ المفسّرين بمواضيع بحث علميّة وشاقّة. في الكتاب المقدّس، كغيره من النصوص، كلمة تتوجّه إلى كلّ شخص ببعدها وقربها، وتعرض طرقَها على معرفة العقل والإحساس والإيمان. سنبدأ إذًا بتصفّح النصّ، فصلاً بعد فصل، تاركين وجوه الشبه التي يوحي بها، ومستمعين، عند سنوح الفرصة، لمقترحات هذا المفسّر أو ذاك، ولكن دون أن نسعى مع ذلك إلى بتّ الأمر حاليًّا لمصلحة أحد اتّجاهات التفسير الخاصّة. وفي أثناء القراءة، سنكتشف مواضيع وأصداء تربط هذا النصّ بنصوص أخرى، ونوعًا من الإيقاع الذي ينظِّم تقدّمه، ولكن سنشير أيضًا إلى الغرائب والصعوبات التي تفسّر لماذا عُرِف هذا السفر بأنّه من أصعب أسفار الكتاب المقدّس.

بعض المقدِّمات للقراءة

قبل الشروع في القراءة، لا بدّ من ذكر بعض الملاحظات العامّة حول طبيعة نصّ هذا النشيد.

«نشيد الأناشيد»

إنّ تسمية نشيد الأناشيد تقليديّة، ولكنّ الدخول من عنوانه العبريّ قد يكون مفيدًا لإنعاش معنى هذه الكلمات. **شيرها شيريم لي شِلومو** تعني حرفيًّا «نشيد الأناشيد لسليمان». وسنرى في ما بعد صحّة نسبته إلى سليمان. وفي المقابل، لا بدّ من تحديد هذا النصّ، منذ البداية، بأنّه «غناء». فنحن لسنا أمام كلمات مكتوبة وحسب، بل مع أصوات. وهذا النصّ

حافل بكلّ تنغيمات الكلام الشفهيّ، وبكلّ الارتعاشات التي تُحدِثها مقابلة تتبادل فيها الكلمات وتتجاوب. فهذا النشيد هو قبل كلّ شيء عالم صوتيّ من النداءات والأصداء والأسئلة والأجوبة. وهو لا يكتفي بالتحدّث عن الحبّ! بل يغنّي الحبّ. إنّه الحبّ المتفجّر كلمات

فإنّ قراءته تقوم أيضًا وأوّلاً على الاستماع إليه، وهو أمر لا يخلو من الصعوبة في ترجمة. فلا شكّ أنّ تركيبة النصّ الصوتيّة هي أكثر ما يتأثّر بالترجمة. فعلى سبيل المثال، تتألّف في النصّ العبريّ، منذ الآيات الأُولى، سلسلة من المعاني تربط ربطًا دقيقًا بين كلمة **شِم** (اسم) وكلمة **شِيمِن** (عطر) وكلمة سليمان (**شِلومو**) التي هي توحي **بشَلوم**، أي السلام. وفي النصّ العبريّ أيضًا يمكن أن تكون كلمة دوديكا (ملاطفة) صدًى لكلمة **دود** (حبيب، عزيز) المستعمَلة بكثرة في النشيد، والتي يمكنها أن تذكِّر هي أيضًا باسم الملك داود، المؤلَّف من الحروف الصامتة نفسها. ولا شكّ أنّ مثل هذه السلاسل من الكلمات الناتجة عن مجانسات حرفيّة في اللغة العبريّة تساهم في الاهتداء إلى معنى النصّ، ولا يمكنها أن تكون غريبة عن تفسيره. إلاّ أنّ كثيرًا من الترجمات لا تمكّن من الوصول إلى ذلك أبدًا. فلا بدّ إذًا من المرور ببعض الشروحات التقنيّة.

وأمّا تكرار الكلمات والعبارات والأدعية، التي تواكب النصّ وتذكّرنا، هي أيضًا، بأنّ هذا النشيد هو غناء أوّلاً، فهو أقلّ هشاشة. هذا شأن النداء، الموجَّه إلى بنات أورشليم، على سبيل المثال، والمكرَّر أربع مرّات في الفصول الثمانية: «أستحلفُكنَّ يا بناتِ أورشليم، (بظباءٍ، بأيائل الحقول) أن لا توقِظْنَ ولا تنبِّهنَ الحبَّ حتّى يشاء».

وفي هذه الأحوال، يمكننا أن نتصوَّر أنّ هذا النشيد غُنّي دائمًا وما زال يُغنَّى. وهذا هو نمط وجوده الطبيعيّ. ولا يجوز أن تُنسينا المناقشات العلميّة التي تجري في شأنه ميزة بسيطة وأساسيّة كهذه.

«أنا»، «أنت»: هذا الغناء هو حوار

هناك ميزة أساسيَّة أخرى للنشيد: هذا الغناء هو حوار، يتجاوب فيه صوتان مع مسايرة عرضيّة من التدخّلات الخارجيّة. فباستثناء قسم أخير منفرد كثيرًا وحِكَميّ الأسلوب (٨/٨-١٤)، كلُّ شيء هنا هو تعبير مباشِر: إمّا أن يتوجَّه «أنا» إلى «أنت»، وإمّا أن يوحي بهذا «الأنت» في داخل مونولوجات. ولا يُدرَج هذا الحوار في أيّ رواية. يُفتتح هذا النشيد مباشرةً

بكلمة قويّة تتفوّه بها امرأة تعبِّر عن إعجابها ورغبتها: «ليقبّلني بِقُبَل فمه».

فللوهلة الأُولى يُنقَل القارئ إلى عالم شخصيّ تمامًا، أي مؤلَّف من أصوات أشخاص يبحث بعضهم عن بعض وينادي بعضهم بعضًا، ويعبِّر بعضهم لبعض عن حضورهم المتبادل. ونهاية القصيدة، على الطريقة نفسها، هي نداء أخير توجّهه هي إليه:

«أُهرب يا حبيبي وكن كالظّبي

أو كشادن الأيِّلة على جبال الأطياب»

ولمّا كانت القصيدة بمجملها، من بدايتها إلى نهايتها، مخطوفة بلعبة الحوار المحض، فما من شيء يمكنه أن يساعد على معرفة هويّة الذين يتخاطبون طوال آيات النشيد. إنّ النصّ يغوص في وضوح الأُلفة التي تربط بينهم. «فهو» فقط ما تقوله «هي» فيه، أي «حبيبي». و«هي» «خليلتي» أو حتّى «أختي عروستي». وهناك ترجمات تفسِّر هذين الدورَين بكلمتَي «عريس» و «عروس». غير أنّنا لا نجد في النصّ عناصر تصرِّح عن بُعد زوجيّ في العلاقة، بمعنى الكلمة المؤسَّسيّ. وعلى كلّ حال، ليست تسمية الشريكين الواضحة في النشيد جزءًا من النصّ نفسه، بل هي من المترجم والمفسِّر. فإنّ النصّ يتحدّث فقط عن رجل وامرأة يشيدان بآية الحبّ التي تشدّهما الواحد إلى الآخر.

وفي ما يختصّ بهذا الحوار، نشير أيضًا إلى وجود خاصّة مميّزة: وهي التناسب شبه التامّ بين الدورَين. فالنشيد هو حقًّا احتفال متبادل تتداخل فيه الأصوات وتواصل كلمات أحدهما كلمات الآخر، وتتبادل في تكافؤ متكامل. فالتنويعات المتعدِّدة الصادرة عن المرأة التي تتغنّى بجمال حبيبها حتّى إنّها تحيِّر الجوقة («ما فضلُ حبيبك على حبيبٍ آخر أيّتها الجميلة في النساء؟» ٥/ ٩)، يقابلها تكرار الهتافات «جميلة أنتِ يا خليلتي جميلةٌ أنتِ» (١/ ١٥ثمّ ٤/ ١ المكرَّرة مع بعض الفوارق في ٤/ ٧ و ٧/ ٧). كذلك بَوح الحبيبة «... قد أسقمني الحبّ» (٢/ ٥) يردِّد صداه إعلان الحبيب: «قد خلبتِ قلبي يا أُختي العروس (٤/ ٩). وذلك التكافؤ تؤكّده طريقةُ إعلان «حبّ الآخر» الذي هو «أطيب من الخمر»، كما عبَّر عن ذلك كلٌّ منهما على وجه متماثل (١/ ٢الموازية لـ ٤/ ١٠).

صحيحٌ أنّ صوت المرأة هو الأكثر ارتفاعًا، على ما يبدو، إذ إنّه يفتتح القصيدة ويختتمها ويقود سياقها. ولكن يجب أن نلاحظ أيضًا أنّ الرجل هو الذي يقفز ويشدّ الرغبة والقصيدة نحو الأمام.

ونشير هنا أخيرًا إلى أنّ ذلك التوازن في كلام الحبّ بين الرجل والمرأة يُحدث تشويشًا في معرفة صاحب بعض الأجوبة. وهيهات أن تتّفق المخطوطات والترجمات دائمًا على توزيع الأقوال. فعلى سبيل المثال، هناك مَن يظنّ أنّ المرأة هي التي تطلب قائلة: «لا توقِظنَ وتنبِّهن الحبّ» (٢/ ٧و ٣/ ٥و ٨/ ٤)، وهناك مَن يقول إنّ الرجل هو الذي يطلب ذلك، ومنهم أخيرًا مَن يعتبر أنّ تلك العبارة لازمة تردِّدها الجوقة. وهذا التردُّد الذي يُقلق بعض الشيء يمكنه أن يتضمَّن تعليمًا إيجابيًّا. فهو يُظهِر أنّ عبارة الحبّ واحدةٌ في ذروتها وكمالها، وهي تؤدّي إلى كلمة واحدة وحيدة. إنّها تعيد الوحدة ولكن ـ والنشيد شاهد على ذلك ـ من دون أن تمحو الاختلاف والبُعد القائمين بين الواحد والآخر، وهما أمران لا يقوم أيّ حوار من دونهما.

ما وراء الغنائيَّة، نصّ مركَّب؟

وهناك سؤال تمهيديّ آخر: هل يجب أن يُقرأ النشيد على أنّه نصّ مسبوك سبكة واحدة ومؤلَّف من وحدة عفويّة؟ منهم مَن يشعرون عند قراءته بوجود تطوُّر وتوتُّر محبوكَين بعناية، وهم يمثّلون خطّ التفسير المأسويّ المُثبَّت بالأولّة منذ القرن الثامن عشر (جاكوبي) والمستشهَد به عدّة مرّات منذ ذلك الوقت (ولا سيّما رينان). وعلى العكس، هناك قرّاء آخرون لا يدهشون إلاّ بحركة تكرار ومراوحة، ويميلون إلى اعتبار النشيد مختارات من أغاني الأعراس المجموعة والمدرجة في مجلّد واحد على أساس وحدة مواضيعها. فعلينا أن نعود فنطرح السؤال في ختام مسارنا هذا.

أمّا مسألة بنية النشيد، المرتبطة بهذا النقاش، فيُستبعَد أن تُبتّ بسهولة، إذ إنّ كلّ واحد يستند إلى تكرار المواضيع، واللازمات، والتعارضات والتوافقات التي تتكوّن في النصّ. غير أنّ الاتّفاق على طريقة ترتيبها لا يتمّ إلاّ قليلاً. ففي الواقع يبدو أنّ كلّ اقتراح حول بنية النصّ يرتبط بتفسير مُسبَق. وبينما يذهب بعضهم إلى إحصاء اثنتين وخمسين وحدة في النشيد (كرينتزكي)، يقسم آخرون، أمثال أ. روبرت، النصّ إلى خمس قصائد. وبين هذين التقطيعين المتطرِّفَين، يقيم مفسِّرون آخرون البرهان على حسابات متوسِّطة. وسنأخذ هنا بإحصاء عشر قصائد، وهو عدد يمكّننا، دون تفتيت القصيدة فوق اللازم، أن ننتبه إلى ما هناك من انفصالات شديدة وتكرارات ترسم بنية ثابتة.

إقتراحات لتوضيح بنية النشيد

•أ- تقطيع كلاسيكيّ أثبته أ. روبر وأخذت به ترجمة أورشليم القرنسيّة للكتاب المقدّس، ويقوم على إفراد **خمس قصائد**. ويتمّ التعرّف إلى كلٍّ منها بوجود مزدوج ١) لأوصاف إعجاب بالحبيب والحبيبة، ٢) ولموضوع الامتلاك المتبادل.

وتُفسَّر تلك القصائد كأنّها تُصوِّر تصعيدًا في المشاعر وتُظهر التقارب التدريجيّ بين أبطال النشيد. ويُضاف إليها خلاصة (٨/ ٥-٧) وخاتمة معقّدة التركيب (٨/ ٨-١٤)

العنوان والمقدَّمة (١/ ١-٤)
القصيدة الأُولى (١/ ٥-٢/ ٧)
القصيدة الثانية (٢/ ٨-٣/ ٥)
القصيدة الثالثة (٣/ ٦-٥/ ١)
القصيدة الرابعة (٥/ ٢-٦/ ٣)
القصيدة الخامسة (٦/ ٤-٨/ ٤)
الخلاصة (٨/ ٥-٧)
الخاتمة (٨/ ٨-١٤)

•ب- يقترح ر. ج. تورناي (**عندما يخاطب الله البشر بلغة الحبّ**، ١٩٨٢) تقطيعًا آخر، إلى **عشر قصائد** هذه المرّة، يحسِّن التقطيع السابق وتستند إليه عدّة دراسات حديثة (كالأب بوشان). ومن أجل قراءة تكتشف النصّ وتكون أقلّ تأثيرًا في تفسيره، سنعتمد هذا التقطيع طوال قراءتنا للنشيد.

العنوان والمقدَّمة (١/ ١-٤)
النشيد الأوّل (١/ ٥-٢/ ٧)
النشيد الثاني (٢/ ٨-١٧)
النشيد الثالث (٣/ ١-٥)
النشيد الرابع (٣/ ٦-١١)
النشيد الخامس (٤/ ١-٥/ ١)
النشيد السادس (٥/ ٢-٨)
النشيد السابع (٥/ ٩-٦/ ٣)
النشيد الثامن (٦/ ٤-١٠)
النشيد التاسع (٦/ ١١-٧/ ١١)
النشيد العاشر (٧/ ١٢-٨/ ٤)
الخلاصة (٨/ ٥-٧)
الإضافات (٨/ ٨-١٤)

نشيد الأناشيد في سياق النصّ

إنّ النشيد، كما سنراه لاحقًا بالتفصيل هو نصٌّ خضع لشروحات كثيرة وما زال يُشرح وفقًا لوجهات نظر تفسيريّة شديدة التنوّع. وفي هذه المرحلة من مسيرتنا، لا نهدف إلى الاختيار ما بين تلك القراءات، ولا إلى اختيار قراءة على حساب القراءات الأخرى، بل بالأحرى إلى تبيُّن ما في النصّ من تشعُّب وغنى وغموض تفسِّر لنا وجود تفاسير كثيرة. والمطلوب هو أن ننتبه إلى معطيات القصيدة الأساسيّة التي تسعى كلّ قراءة لإظهارها.

المقدّمة (١/ ٢-٤)

يُفتتح النشيد بقَول للحبيبة، مرتبط بالعنوان، تُعلن فيه إعجابها بالحبيب وشوقها إليه: «ليُقَبِّلني بقُبَل فمه» (١/ ٢آ). ويعبِّر القول عن تنهُّد باطنيّ يحلّ محلّه توجُّه مباشر إلى الحبيب «فإنّ حبَّكَ أطيبُ من الخمر» (١/ ٢ب-٤). وهناك شهوانيّة صريحة يعبَّر عنها في التكرار المثلَّث للآية ٢ب التي تركِّز الانتباه على القبلة. ثم تتنقّل القراءة فورَ ذِكر الخمر والعطور والطيب إلى **عالم الأحاسيس** حيث يُستدعى الشمّ والذوق والبصر.

أمّا **الموضوع الملكيّ** فإنّه يظهر منذ الآية ٤: «قد أدخلني الملك أَخاديره». وسنعود فنجده لاحقًا. وإذا أخذنا في الاعتبار عنوان القصيدة (الآية ١)، يذكِّرنا هذا التلميح بلا تردّد بالملك سليمان حين تزوّج بأميرة مصريّة.

ولكن في الأمر ما يدهش: ففي تنهّد حبّ الحبيبة، ينسلّ تلميح إلى اسم جمع هو الفتيات اللواتي يُفترض بهنّ أن يحببنّ الحبيب هنّ أيضًا! وبما أنّ اسمهنَّ يُذكر في الآية ٣، فمن الجائز أن يُدرجن في صيغة الجمع التي ترد فيها إرشادات الآية ٤. فهناك تتكوَّن موجة، على نحو غير متوقَّع، حول الحبيبة فتُشرِك آخرين في حرارة حبّها. وعلى كلّ حال، هناك حركة انتشاريّة تتفشّى في مجمل هذه المقدّمة: فإلى تصعُّد العطور ورؤية الطيب الذي يُراق، يضاف احتمال سباق حبّ تدعو إليه الحبيبةُ بشوق: «إجذِبني وراءَك فنجري».

قد تكون أوّل مهمّة تقوم بها القراءة هنا أن تترك عالم الجُسدانيّة والأحاسيس هذا يخرج إلى الوجود وحسب، بما فيه من ملء حرّ وشيء من اللغز.

النشيد الأوّل (١/ ٥-٢/ ٧):
«أنا سوداء لكنّني جميلة يا بنات أورشليم»

يُستهلّ هذا النشيد بأجواء متوتّرة، فإنّ الحبيبة تبرّئ نفسها من العتاب الموجَّه إليها.

إنّها تحتجّ: «أنا سوداء لكنّني جميلة يا بنات أورشليم» وتذكر قصّتها السابقة وعداء بني أمّها لها.

فعلى غرار ما ورد في المقدّمة، نجد، في ما قد لا يكون إلاّ حلقة ضيّقة تضمّ ثنائيَّ حبّ، حضور **كائنات جماعيّة** هنَّ «بنات أورشليم» و «إخوة أمّي». وكثيرًا ما كانت تلك الخاصيّة محيِّرة. ففي زمن الآباء، اعتُبرت عادةً مختلف المجموعات المذكورة على مدى الفصول وجوهًا رمزيّة. فربط أوريجانيس بينها وبين مختلف الحالات الروحيّة التي قد تكون قريبة أو بعيدة من اختبار حبّ بطله الحبيب والحبيبة. ومؤخّرًا شرح الأب بوشان تلك الأدوار الجماعيّة في النشيد وردّها إلى **الشريعة**، فقال: إنّها وجوه غريبة من الزوجَين تذكّر بأنّ «الحبّ لا يمكنه أن يتمّ بمعزل عن الجسم الاجتماعيّ، مع أنّه لا يستمدّ جذوره منه»، ولكن من دون أن يغيب عن بالنا أنّ الحبّ تدفُّق وحرّيّة يجعلانه يتفلّت من الشريعة.

وهكذا يغنّي حبيبا النشيد، المحفوفان بمستندات جماعيّة، حبَّهما في ثنائيٍّ أوّل (١/ ٩-٢/ ٤) والجوّ هو، لعدّة اعتبارات، جوّ **العالم المصريّ**. ويعود الموضوع الملكيّ في ذكر «مركبات فرعون» (١/ ٩). والتشديد على الجمال له، ولا شكّ، مفهوم مصريّ أيضًا. ويميل القارئ إلى استذكار أجواء النعومة التي كانت سائدة في البلاط المصريّ في عهد سليمان، والعلاقات المتبادلة التي توطّدت في ذلك الوقت بين المملكتَين، والمواجهة الموقَّقة التي تمّت بين إسرائيل والأمم الغريبة في ذروة مجد الملكيّة في إسرائيل. ولا نستبعد أن تكون ملكة سبأ، التي جاءت لتعلن عرفانها وإعجابها بحكمة سليمان (١مل ١٠/ ١-١٣)، غير غريبة عن جوِّ النشيد. في الوقت نفسه، تذكر القصيدة عينَ جَدْيَ، وهي واحة خصبة وميمونة على طول صحراء يهوذا: فنحن إذًا في قلب أرض إسرائيل! كما أنّنا نجد أنفسنا على مقربة مباشرة من النصوص الكتابيّة، حين تُذكر صورة الكرم المستعملة كتشخيص للشعب. فلنتذكَّر قصيدة الكرم التي نجدها في أشعيا ٥/ ١-٧ والمكرَّرة في ٢٧/ ٢-٣

والمستندات النباتيّة أيضًا هي عنصر مميَّز جدًّا في هذه القصيدة: فاعتبارًا من ١/ ١٧، يتوالى ذكر الأشجار والزهور.

وهو يكشف، باستخدامه التشابيه والاستعارات، هويّة الحبيب («نرجس»، «سوسنّة الأودية»، «تفّاحة») والحبيبة («سوسنّة بين الشوك»). ويُستخدَم أيضًا للإشارة إلى بيتهما وفراشهما (الآيتان ١٦ و١٧).

نلاحظ هنا ما أحرج موقف الذي يقول بأنّ النشيد نصّ واقعيّ وحسب، فالتلميح إلى الأرز والسرو قد يجذب القراءة إلى جهة هيكل سليمان الذي استُخدِمت في بنائه مثل تلك الموادّ الثمينة. وكذلك يوحي ذِكر «النارَدين» (١/ ١٢و ٤/ ١٤)، وهو نادر الاستعمال في العهدَين القديم والجديد، بمعنى يتجاوز النكتة المحض. وعلى كلّ حال، غالبًا ما ربط المفسِّرون المسيحيّون هذا المعنى بحادثة دهن يسوع بالطّيب، في بيت عنيا، التي رواها القدّيس يوحنّا (يو ١٢).

نرى كيف أنّ كلمات النشيد تثير أصداءً بطريقة ناعمة وتلميحيّة. ومن دون أن يضيع حضور النصّ ونكهته المباشرة، ينبعث منه عالم أوسع منه بكثير. وبذلك نكون قريبين جدًّا من الفصل الثاني من سفر التكوين، ومن عدن التي تشمل الرجل والمرأة، اللذين يعيشان وسط الجنّة مع الحيوانات في وحدة منظَّمة تنظيمًا هادئًا. غير أنّ القصيدة توحي أيضًا بالبُعد الأخيريّ الذي يظهر في نهاية سفر هوشع المنسوج على نحو غريب من كلمات وصُوَر هي كلمات النشيد وصُوَره، ولا سيّما في الخاتمة حيث يتصوّر الله، العريس الذي لا يفتر حبُّه، الزمن الذي تُشفى فيه الخيانة:

أكون لإسرائيل كالنّدى
فيُزهِر كالسَّوسن ويغرِز جذوره كلبنان
وتنتشر فروعُه
ويكون بهاؤه كالزَّيتون ورائحته كلبنان
فيرجعون ليجلسوا في ظلّي ويُحيون الحنطة
ويُزهِرون كالكرمة
فيكون ذِكرُه كخمر لبنان.
يا أفرائيم، ما لي وللأوثان بعد اليوم؟
أنا أُجيبه وأَرعاه
أنا الذي كالسَّروة الخضراء
ومنّي يخرج ثمرُكَ (هو ١٤/ ٦-٩).

وقد يؤيِّد ذكر أقراص الزبيب في الآية ٢/ ٥ حقل الأصداء النبويّة هذا: هو ٣/ ١ وإر ٧/ ١٨ يشيران إلى الأقراص ويربطانها بعبادة الأصنام.

تُدخِل الآية ٦ إشارة ستعود لاحقًا (في ٨/ ٣): «شماله تحت رأسي ويمينه تعانقني». ثمّ تُختَتَم القصيدة بدعوة جديدة إلى بنات أورشليم، ولكن هذه المرّة في جوّ من الثقة والمصالحة والملء.

فهنّ مدعوّات إلى عدم إيقاظ الحبّ قبل أن يشاء. ولكن مَن الذي يتكلّم في الحقيقة؟ الحبيبة، كما يقول بعضهم، والحبيب بحسب بعضهم الآخر أمثال أ. فوييه الذي يذهب إلى جعل هذه النسبة نقطة حاسمة في تفسيره. وعلى كلّ حال، تُستدعى الظباء وأيائل الحقول: وهي حيوانات نموذجيّة في الطبيعة الفلسطينيّة في الحقبة القديمة على الأقلّ. فهل يجب البحث، مهما بلغ الثمن، عن رمزيّة تبرِّر حضورها؟ هناك مَن رأى، في ذكر التسيڤاؤوت، أي الأيائل، تلميحًا إلى اسم الله: إيلوهي تسيڤاؤوت (ربّ «القوّات»). ويمكننا أيضًا أن نكتفي برؤية حيوانات واثبة تنسجم انسجامًا رائعًا بعالم الحركة والرغبة الذي يتجسّد حول الحبيب والحبيبة.

النشيد الثاني (٢/٨-١٧): «صوت حبيبي»

إنتهى النشيد السابق بذِكر السعادة التي يولّدها الحضور المتبادل. ويُستهلّ هذا النشيد الثاني على افتراض مفاده أنّ الحبيب اختفى في غضون ذلك. «فهي» تعلن: «صوت حبيبي. هوذا مقبل». الصوت الأنثويّ وحده يُسمع هذه المرّة. لا لأنّ الحبيب ليس حاضرًا. فإنّه سيكون في قلب المشهد، خارجًا من وراء الحائط، بسرعة، ولكن في حضور مكثَّف لتلك التي تراقبه. غير أنّ هذا التلميح يمرّ كلّه من خلال المرأة. حتّى عند دويّ كلمات الحبيب، يتمّ ذلك على لسان الحبيبة التي تنقل ما قاله لها (الآية ١٠): إنّها طريقة غير منتظرة، ولكن فعّالة، للتعبير عن وحدة الحبّ التي تجمع بين البطلَين. أظهر النشيد السابق مداخلاتهما على شكل ثنائيّ متناوب. أمّا هذه المرّة فإنّ نداء الحبيب يندرج في كلام الحبيبة التي يبدو أنّها تسترجع الكلمات في ذاكرتها وقلبها. ألها؟ أللقارئ؟ للاثنين على الأرجح.

ودعوة الحبيب: «قومي يا خليلتي، يا جميلتي، وهلمّي»، تدفع بالحبيبة إلى الحركة التي دفعت به نحوها. ومرّة أخرى نجد أصداء بين هذه الكلمات وكلمات أخرى. فهناك خاصّةً قصائد حبّ مصريّة توازيها موازاة مدهشة (راجع النصّ المحاط بإطار)، كما أنّ هناك ائتلافًا رائعًا بين الكلمات التي يقولها الحبيب، وكلمات سفر أشعيا الآتية من محيط آخر والتي تدعو أورشليم إلى الوقوف لتقبّل المجد الذي يكتبه الله لها (أش ٦٠/١)، أو التي تذكِّر بجمال أقدام المخبِر بالسلام (أش ٥٢/٧). ومن جهة أخرى، يبدو مناسبًا أن نكتشف وجود نبرة حكميّة في ذِكر استيقاظ الطبيعة عندما يأتي سباق

الفصول بفصل الربيع. فتفوح من القصيدة نضارة عالم ملوَّن وطيِّب الرائحة ونابض بمواعد الحياة.

وأخيرًا، فإنّ الآية ١٦آ التي تعلن الحبيبة فيها: «حبيبي لي وأنا له» تذكِّر دون أدنى شكّ بصيغة العهد التي تعلن: «أنتم شعبي وأنا إلهكم». تبقى آية محيّرة هي الآية ١٥ التي تتحدّث عن «ثعالب صغار»: فقد شغلت بال أجيال من المفسِّرين. مَن الذي يتكلّم هنا على كلِّ حال؟ وإلى مَن يوجّه كلامه؟ لا يحسن هذا الكلام على لسان الحبيبة. من هنا افترض بعضهم أنّنا أمام فقرة مدسوسة. أمّا الثعالب التي تظهر طبيعيًّا إلى حدٍّ ما في إطار القصيدة الرعائيّ، فقد كانت موضوع أنواعٍ كثيرة من الاستحضارات الهادفة إلى تبرير حضورها: فمنهم مَن اعتبرها إشارة إلى الكنعانيّين ومنهم مَن رأى فيها شعوبًا صغيرة معادية لفلسطين، ومن المفسِّرين مَن اعتبر أنّها مجرّد إشارة إلى الصبيان الذين يضايقون الفتيات.

وهناك عنصر أخير في القصيدة يبعث على الحيرة والتردّد: هو «جبال باتَر» الوارد ذكرها في ٢/١٧. فتلك الجبال لا تطابق أيّ موقع جغرافيّ معروف. لذا رأى بعضهم أنّها إشارة رمزيّة إلى ثديَي الحبيبة، في حين ربط غيرهم، باستنادهم الدقيق إلى الجذر «بتر» الذي يعني الشطْر، بين هذا النصّ والحادثة المذكورة في تك ١٥ حول «الذبيحة بين القِطَع» التي تختم العهد الذي قطعه الله مع إبراهيم بأن يكون له نسل وأرض. فيكون في ذلك تذكير بالعهد الذي قُطِع مع الآباء، علمًا بأنّه تشبيه قديم، لأنّه مذكور في ترجوم (الترجمة الآراميّة) النشيد الذي يضيف إلى جبال باتَر جبل الموريّا الوارد ذكره في تك ٢٢، حيث طلب الله من إبراهيم أن يُصعد ابنه إسحق محرقة.

ثمّ تنتهي القصيدة بالكلمات التي استُهلَّت بها، أي الكلمات التي تصف بها الحبيبة حبيبها الذي «يشبه ظبيًا أو شادن أيّلة».

نشيد حبّ من مصر القديمة

إنّ البرديّ هاريّس ٥٠٠، الذي تمَّ اكتشافه في رعمسيوم طيبة، و «أغاني غبطة القلب الكبرى» المكتوبة على البردّي تشستر بيتّي I، عرّفتنا نصوصًا تتغنّى بحبّ رجل وامرأة بتعابير قريبة جدًّا من تعابير نشيد الأناشيد. ويمكننا أن نقابل بين النصّ الأوّل المدوّن أدناه ونش ٢/ ٨ت. أمّا النصّ الثاني فيشير بوجه قريب جدًّا إلى ملامح الحبيبة الوارد ذكرها في ٤/ ١ت و٦/ ٥ت و٧/ ٢ت

١● يا حبّي، أنت يا مَن أُحبّ
حبّك همٌّ لي.
كلّ شيء أُعِدّ لك،
وأقول لك: «أنظر ما قد تمَّ!»
سمع صوت اليمامة
تقول: «الأرض تستنير
ما هي طريقك؟
آه! كفى أيّها العصفور
إنّك تلومني!
وجدت الحبيب في حجرته
ففاض قلبي فرحًا
وقلنا: «لن أتركك أبدًا
يدي في يدك...»
أدرتُ وجهي نحو الباب:
أنظر، ها الحبيب يأتي!
عيناي على الطريق
وأذناي تصغيان.
أنتظرُ باميهي
وأجعل من حبّ الحبيب
همّي الأوحد
لأنّ قلبي لا يمكنه أن يصمت
عنه».

٢● «الوحيدة، الحبيبة، الفريدة
الأجمل في العالم
أنظُر إليها، إنّها كالنجمة التي تلمع
على عتبة سنة جديدة!
لها حسنٌ لامع وسحنة مشعّة
لها عينان صافيتا الرؤية
وشفتان لطيفتا الحديث
لا تفرط أبدًا في الكلام
عنقها طويل، صدرها مشعّ
شعر رأسها لازورديّ
ذراعاها تفوقان الذهب
أصابعها تشبه عرائس النيل.
كليتاها متراخيتان قليلاً.
ووركاها تفوهما جمالاً
مشيتها مهيبة
حين تسرع بخطى قصيرة
وتخلب قلبي بمشيتها
إنّها تسلب عقل
جميع الذين ينظرون إليها
كلّ رجل تقبّله يكون سعيدًا
ويشعر بأنّه أوّل الفتيان.
حين تخرج من منزلها
يُخيّل إلينا أنّنا نرى
تلك التي هي وحيدة».

س. شوتّ، أغاني الحبّ في مصر القديمة، باريس، ١٩٥٦ (بالفرنسيّة).

النشيد الثالث (٣/ ١-٥):
«أَرأيتم مَن تحبُّه نفسي؟»

تُستَهلّ القصيدة مرّة أخرى بانقطاع عن القصيدة السابقة: إختفى الحبيب وأعقب اللقاء عزلة مُقلِقة. وتسيطر على هذا النشيد كلّه فكرة **«التمستُ ـ وجدتُ»**. الحبيبة تسعى في طلب ذلك الذي اختفى بطريقة غامضة. والمدينة والساحات والشوارع تحلّ محلّ الريف. والحرّاس الذين يمثّلون ذهنية اجتماعيّة مختلفة تمامًا عن هموم الحبيبة أصبحوا الآن محاوريها. ثمّ، وبالطريقة المباغتة التي اختفى بها الحبيب، يتوقّف السعي ويتمّ اللقاء في «بيت أمّي وخِدر مَن حبِلَت بي» (الآية ٤). للمرّة الأُولى في النشيد، وليست الأخيرة، نجد ذكر الأمّ الغامض، وهو المكان الأصليّ المرتبط بذكرى الحبل المغلقة.

وكما انتهت القصيدة الأُولى، تنتهي هذه القصيدة بتكرار المناشدة الموجَّهة إلى بنات أورشليم.

النشيد الرابع (٣/ ٦-١١):
«مَن هذا الطالع من البرّيّة؟»

سليمان الجليل تحت عرش سرير وأبطالٌ من إسرائيل حوله: تلك هي الرؤية الموصوفة في هذا النشيد الجديد، علمًا بأنّ قراءته تثير عددًا من الأسئلة التي شهدت حدّة في المناقشة.

نلاحظ أوّلاً أنّ الآية ٦، التي تُترجَم اليوم عمومًا كما فعلت ترجمة أورشليم الفرنسيّة (للكتاب المقدّس) بِـ «مَن الذي يطلع من البرّيّة؟»، يمكن أن تُترجم أيضًا بـ «مَن هذه الطالعة من البرّيّة؟» إنّ هذا المعنى، الذي يوجّه السؤال نحو وجه أنثويّ بالتوازي مع ٨/ ٥، هو الذي اعتُمِد عمومًا في تقليد قراءة النشيد.

نتردَّد في وصف التلميح الذي يلي هذه الآية، بسبب كثرة التفسيرات المتباينة التي تناولته. سليمان في تخته يُعرض لإعجاب بنات صهيون. هل المقصود موكب عرس أم موكب ملكيّ؟ تتباين الآراء في ذلك، فأيّ علاقة يمكن أن تقوم بين هذا الملك في تألّقه المهيب والحبيب الرعائيّ الذي ورد ذكره سابقًا؟ يعتبر كثيرون أنّ المقطع حشو، وهذا ما لا يحلّ المشكلة القائمة: فإنّ القصيدة تؤلّف جزءًا من النشيد حيث وردت. وعلى كلّ حال، يجوز لنا أن نتحدّث في شأنه عن لغز أو، باللغة الكتابيّة، عن **مَثَل**. وتقوم إحدى قراءات النصّ، التي اعتُمِدت أحيانًا منذ القرن الثامن عشر (جاكوبي)، والتي أوضحها رينان بوجه خاصّ في القرن التاسع عشر، على تمييز صورة رجلَين في النشيد: صورة

الحبيب الذي يسيطر ذكرُه على القصائد السابقة وصورة الملك سليمان الذي يظهر هنا كمنافسٍ للأوّل لدى الحبيبة.

وهناك مفسّرون آخرون (أ. فوييه) يربطون هذا النصّ بأقوال نبويّة وردت في الخروج الجديد المذكور في أشعيا الثاني، ويقولون بأنّ عودة الأسرى التي تبشّر بأزمنة جديدة توصف في تلك الآيات. وهناك مفسِّرون آخرون (ر.ج. تورناي) يعالجون الصعوبة بإضفائهم على القصيدة مجالاً آخر من الصدى: فتكون هذه القصيدة تلميحًا لأسفار صموئيل والملوك والأخبار، وهذا ما يمكّننا أن نرى في الملك الذي يُشيدون به هنا صورة المشيح الداوديّ السليمانيّ. أمّا ذِكر الأمّ التي حصل الملك منها على التاج (الآية ١١)، فيبقى غامضًا في نظر الكثيرين، وإن رأى فيها ب. بوشان، الذي جذبه هذا المرجع غير المنتظر، علامة متينة، هي حركة امرأة «نحو رجل هو ابنها، لتنقل إلى رأسه علامة العريس».

النشيد الخامس (٤/ ١-٥/ ١): «جميلةٌ أنتِ يا خليلتي جميلةٌ أنتِ»

مرّة أخرى يجتمع بطلا النشيد. ولكن، هذه المرّة، سيطغى كلامه «هو» على النشيد.

يُستهلّ النشيد بالثناء على الحبيبة ويجتاز عدّة مراحل وتنوّعات متوالية حتّى يصل إلى الدعوة الختاميّة: «كُلوا أيّها الأخلاّء ٱشربوا وٱسكروا أيّها الأحبّاء».

١. **وصف الحبيبة** (٤/ ١-٧). يُحاط هذا الوصف باللازمة «جميلة أنت يا خليلتي»، فيعدِّد مختلف أعضاء الجسد، معبِّرًا عنها بتشابيه واستعارات. والآية ٦ «قبل أن تَنسِم ريحُ النهار...» تكرّر جزئيًّا ٢/ ١٧ فتشير إلى موجة واحدة من الحواسّ تجتاز النشيد.

وتجدر بنا الإشارة إلى الطريقة التي وُصِفت بها الحبيبة في ٤/ ٧ «لا عيب فيكِ». فهل يكون ذلك مجرّد إفراط في كلام الحبّ؟ في الإطار الكتابيّ الذي هو إطار النشيد، وبينما يلتقي غالبًا تاريخ إسرائيل الحبيبة اختبار الخطيئة، فلا شكّ أنّ هذا الأمر الثانويّ يكتسب أهميّة. فإنّنا نفكِّر في النصوص النبويّة التي تشير إلى اليوم المستقبليّ الذي تظهر فيه العروس في جمال لا مثيل له، لأنّ الله قد عاد فصنعها، كما يقول النبيّ هوشع، «بالبرّ والحقّ والرأفة والمراحم» (هو ٢/ ٢١). ونفكّر أيضًا في كلمات القدّيس بولس الذي أعلن لأهل قورنتس: «خطبتكم لزوجٍ واحد، خطبة عذراء طاهرة تُزَفّ إلى المسيح» (٢قور ١١/ ٢) والذي وصف الكنيسة أمام

أهل أفسس بأنّها «سنيّة لا دنس فيها ولا تغضُّن ولا ما أشبه ذلك، بل مقدَّسة بلا عيب».

٢. **دعوة الحبيبة** (الآية ٨). بكلمات تشبه ٢/٨ التي تتحدّث عن قفز الحبيب، تُدعى الحبيبة، هي أيضًا، إلى اللحاق بالحبيب، وتُدعى «عروسًا» (كَلاه)، وهي كلمة خاصّة بهذا المقطع.

٣. **متابعة الثناء على الحبيبة** (الآيات ٩-١٥). نلاحظ مرّة أخرى استعمال عبارة «أختي العروس» (٤/٩ و١٠ المكرَّرة في ٤/١٢، ثمّ في ١/١٥). وهذا النوع من التسميات، الذي يحيّرنا جميعًا، مألوف في قصيدة الحبّ المصريّة حيث يدعو الحبيبان بعضهما بعضًا أخًا وأختًا، وهو أمر مرتبط على كلّ حال بالعادات الزواجيّة التي كانت تبيح الزواج بأُخت من أبٍ أو من أُمّ. ويبدو واضحًا أنّنا هنا أمام ذِكر لتلك الصيغة كتعبير مضاعَف للحنان. ونشير أيضًا إلى أنّ الحبيب نفسه يكرِّر التعابير التي خاطبته بها الحبيبة في مطلع النشيد: وهكذا يعكس كالمرآة، في الآية ١٠، المديح الذي أنشدته المرأة لحبيبها في مطلع النشيد. («إنّ حبّك ألذُّ من الخمر ورائحة أطيابك فوق جميع الأطياب» الموازية لـ ١/ ٢ب- ٣آ).

وفي الآية ١٢، تتوقّف المخاطبة لحظة. ويشبِّه الحبيب حبيبته **بجنّة مُقفَلة**، وهي أيضًا استناد تقليديّ في قصيدة الحبّ المصريّة. وتُثبَّت الاستعارة في الآية ١٣، حين يواصل الحبيب خطابه («قنواتكِ فردوس رمّان») مستعملاً هذه المرّة كلمة پَردِس الفارسيّة الأصل التي اشتُقّت منها كلمة «فردوس».

أراد بعض المفسّرين أن يعطوا موضوع الجنّة، الذي يطغى على ختام النشيد ويتكرَّر لاحقًا في ٦/ ٢ و٦/ ١١ ثمّ في ٨/ ١٣، معنًى غراميًّا محضًا، في حين يذكِّر آخرون في هذا الشأن بأنّ تشبيه إسرائيل، الداخلة في الأزمنة الأخيرة، بجنّة مخضرّة، أمر تقليديّ في الأدب النبويّ (راجع على سبيل المثال هو ١٤/ ٦-٧ وحز ٣٦/ ٣٥ أو أش ٥١/ ٣ و٦١/ ١١). وفي الواقع، فإنّ جوّ جنّة عدن يشبه كثيرًا هذه الآيات التي تعبق منها روائح طيّبة وتجتازها مياه حيّة، وتُغرس فيها ثمار رائعة. يمكننا كذلك أن نستذكر آية من سفر الأمثال: «لأنّ شفتَي الأجنبيّة تقطران شهدًا وسقفَ حلقِها أَليَن من الزَّيت» (مثل ٥/ ٣).

٤. **موافقة الحبيبة** (الآية ١٦). تردِّد الحبيبة صدى الكلمات التي كانت تُشيد بها وتعلن «ليأتِ حبيبي إلى جنّته».

٥. **فيجيب الحبيب**: «قد أتيتُ إلى جنّتي (٥/ ١آ).

٦. يبقى **التحريض الأخير**: «كلوا أيُّها الأخلاّء اشربوا واسكروا أيُّها الأحبّاء (٥/ ١ب). إنّها ذكر غريب في قلب هذا النشيد، وهي اللحظة التي تبلغ فيها القصيدة الخامسة ذروتها ومعها اختبار الحبّ الذي يقوم به البطلان. إنّ نشوة الحبّ الحميمة يجب أن تكتفي بنفسها! ومع ذلك فهي تمتدّ امتدادًا مدهشًا إلى الجماعة في اللحظة نفسها. فهل يجب أن نرى في ذلك تأكيدًا على أنّ النشيد ليس هو سوى أغنية شعبيّة كانت تُنشد في الخمّارات؟ أم أنّ المراد بالقصيدة التلميح إلى أنّ فرح الحبيبَين وُجِد ليتخطّاهما فيواصله رفاقهما ويتقاسمونه؟ أَوَلا نجد في اللغة الخاصّة بالنشيد تلميحًا إلى النصوص الكتابيّة التي تصوّر الوليمة التي سيدعو إليها الله نفسُه؟ يمكننا أن نذكر في هذا المجال نصّ أشعيا ٢٥/٦-١٢: «وفي هذا الجبل سيضع ربُّ القوّات لجميع الشعوب مأدبة مسمَّنات، مأدبة خمرة معتّقة، مسمَّنات ذات مخٍّ ونبيذٍ مروَّق... فلنبتهج ونفرح بخلاصه». أو حتّى الدعوة المذكورة في مطلع الفصل ٥٥ من سفر أشعيا أيضًا: «إسمعوا لي سماعًا وكلوا الطيّب ولتتلذّذ بالدّسَم نفوسُكم» (أش ٥٥/ ٢ب). ونتيجة لهذا التفسير الأخير، يُنسَب إلى الحبيبة بُعدٌ جماعيّ، بجعلها رمزًا للشعب. ولكن ليس في ذلك أيّ أمر استثنائيّ: فإنّ التأرجح بين المفرد والجمع مألوف في النصوص النبويّة.

نلاحظ إذًا ما في هذا النشيد من غنى وتعقّد. وهو يتفاعل مع نصوص أخرى من النشيد ويدلّ بالتالي على وجود وحدة حقيقيَّة في القصيدة كلّها، إن تجاوزنا المظاهر المباشرة. وهو يشير إلى عدّة ملامح مستوحاة من العالم المصريّ، ولا يصعب درجه أيضًا في عالم الكتاب المقدّس. وأخيرًا، فإنّه يثير مرّة أخرى مسألة واقعيّة النشيد. فهناك تفاصيل كثيرة تشير إلى أنّ هذا النشيد الذي يشيد بالحبّ بشهوانيّة شديدة يتضمَّن خلفيّات رمزيّة. لم يُعجَب كلوديل بالتشابيه والاستعارات المستعملة للتغنّي بشعر الحبيبة وأسنانها وعنقها! ولكن ألسنا هنا أمام إشارة إلى المغزى الرمزيّ الكامن في تلك الصوَر؟ وكذلك فإنّ الحيوانات المتوحِّشة، كالأسود والنمور، المذكورة في ٤/ ٨، والتي يُفترَض أن تكثر في جبال لبنان، لا تتلاءَم مع إطار جماليّة واقعيّة. وقد استخلص دوم كالمِت، أحد ألمع المفسّرين في القرن السابع عشر، أنّ الحبيبة ذهبت إلى الصيد... والتشديد على ذِكر لبنان (الآيات ٨ و١١ و١٥) يوحي هنا أيضًا بأنّ في الأمر أكثر من مساحة جغرافيّة معيّنة، كما في سفر أشعيا

الذي يبشِّر بزمن الخلاص متسائلاً: «أَليس عمّا قليل يتحوّل لبنان جنّةً والجنّة تُحسَب غابًا؟» (أش ٢٩/ ١٧).

النشيد السادس (٥/ ٢-٨): «إنّي نائمة وقلبي مستيقظ»

مرّة أخرى يُستهلّ النشيد بانفصالٍ عن النشيد السابق، والنشيد الخامس قد انتهى بالابتهاج التامّ وربّما باتّحاد البطلين. وهذا النشيد يفترض الانفصال. ومرّةً أخرى، وعلى الرغم من نتيجة الانقطاع الذي يضلّل الاستدلال على وجود عقدة آخذة في التطوّر، نعود فنجد، بما يشبه تسلّلاً علميًّا، مواضيع أُثيرت سابقًا.

فإنّنا نجد مرّة أخرى، بوجه خاصّ، ذلك التناوب بين «**الحضور والغياب**» وما يرتبط به من «الفقدان والوجود» اللذين طغيا على النشيد الثالث.

ويعبَّر هنا عمّا يتخطّى الزخرفة الخاصّة بالنشيد، أي عن ميزة أساسيّة في اختبار الحبّ، وهو اختبار الضعف والخسارة والنقص والانسلاخ ـ كما نقول اليوم في علم النفس الحديث ـ في الحبّ البشريّ والحبّ الإلهيّ على السواء. ويتناول الأدب عادة ذلك الاختبار كواحدٍ من مواضيعه، كما يتردَّد صداه في النصوص الصوفيّة أيضًا. وفي هذا النظام الحاضر الذي يسير عليه الوجود البشريّ، لا يعاش الحبُّ الحقيقيّ إلاّ في ذلك التوتُّر الذي يُحبط آمال الملء الجامد، ولكنّه يدفع أيضًا بالرغبة وينمّيها مع السعي الذي يحثّ الخطى للحاق بالحبيب.

ولكنّ هذا الموضوع يجد أيضًا صدًى واضحًا في تاريخ إسرائيل في أيّام الجلاء. فإنّ سفر أشعيا الثاني ينتهي بأقوال ابتهاج تبشِّر باقتراب الخلاص: «فإنّكم بفرح تخرجون وبسلامٍ تُعادون، والجبال والتلال تندفع بالهتاف أمامكم وجميع أشجار الحقول تصفِّق بالأيدي. مكان العُلّيق يَنبُتُ السَّرو، ومكان القرّاص يَنبُتُ الآس، ويكون ذلك للربّ اسمًا، وآية أبديّة لا تنقرض» (أش ٥٥/ ١٢-١٣). ومع ذلك فإنّ سفر أشعيا نفسَه يذكر ذلك الانتظار المنير الذي مُني بالخيبة: «نترقَّب النور فإذا بالظلام، والضياء فإذا بنا سائرون في الديجور» (أش ٥٩/ ٩). فلا بدّ من مهلة جديدة قبل أن يُمنح الخلاص التامّ.

فهل يجب إذًا أن يُضفى على النوم المذكور في ٥/ ٢ وجهًا سلبيًّا فنرى فيه تلميحًا إلى خيانة إسرائيل العروس؟ لقد طرحت علامات استفهام كثيرة حول موقف الحبيبة في هذا النشيد. فبعض المفسّرين يلومون العروس لأنّ نومها أدّى إلى غياب

الحبيب. ويفسّر الترجوم مطلع هذا النشيد السادس فيربطه بخطيئة إسرائيل وجلائه وتوبته وعودته. غير أنّ الآية ٢آ التي تعلن: «إنّي نائمة وقلبي مستيقظ» تتحدَّث عن نوم يقظ لا يمُتّ بصلة إلى سبات اللامبالاة. ولا يمنعه على الإطلاق من مراقبة الحبيب. لذلك يؤخذ عليه ما تعلنه الآية ٣: «قد نزعتُ ثوبي فكيف ألبَسهُ؟» وتعتبر هذه الكلمات عادةً اعتراضات من قِبَل الحبيبة. وقد رأى فيها رينان، الذي وقع في الحيرة ككثيرين غيره، تعبيرًا عن نزوة حبّ!، في حين ينسبها آخرون (كبوزي) إلى الحبيب. يجب أن نلاحظ على الأقلّ أن موقف الحبيبة طوال هذا النشيد موقف إيجابيّ للغاية. ولا شيء يدفعنا صراحةً هنا إلى استنتاج فكرة أدبيّة أو أخلاقيّة.

غير أنّ الحبيب يتوارى مرّة أخرى (٥/ ٦). ويكاد السيناريو أن يكون مشابهًا للسيناريو الذي رأيناه عند قراءة النشيدَين الثاني والثالث: إطلالة الحبيب نفسها، الغياب نفسه والسعي نفسه، لقاء الحرّاس نفسه. ولكن على خلفيّة وجوه الشبه هذه، تبرز فوارق تضفي على هذا المشهد الجديد صبغة أشدّ توتّرًا: إنّ المحبوبة لا تكتفي بالبحث عن الحبيب، بل تدعوه. والحرّاس الذين كانوا مجرَّد متفرّجين يتدخلون هنا تدخّلاً عنيفًا. ولا يبقى للحبيبة من ملجإٍ أخير سوى أن تنادي بنات أورشليم وتطلب منهنّ أن يكنّ لسان حالهنّ لدى الحبيب، لكي يعرف أنّ الحبّ قد أسقمها (٥/٨).

النشيد السابع (٥/ ٩-٦/ ٣): «ما فضلُ حبيبكِ على حبيبٍ آخر أيّتها الجميلة في النساء؟»

يتّصل هذا النشيد بآخر كلمات النشيد السابق، ويتألَّف من سلسلة أسئلة وأجوبة بين الجوقة والحبيبة. ومرّة أخرى تُستخدم صيغة الوصف الجسديّ (٥/ ١٠-١٦): ولكنّ المرأة هي التي تعدِّد هذه المرّة محاسن الحبيب بكلمات قريبة، على كلّ حال، من الكلمات التي استُخدِمت في وصفها هي في ٤/ ١-٥.

ولا يخلو هذا الوصف الجديد من بعض الأمور الغريبة، حين تعلن المحبوبة أنّ رأس مَن تحبّه هو من ذهب خالص، وحين تصف عينيه بأنّهما حمامتان تغتسلان باللبن الحليب، وحين تجعل بطنه «كتلة عاج يُغَشّيه السَّفير». ولسنا هنا أمام لغة يتداولها الأحبّاء عادةً. لذا تتقدّم القراءة التمثيليّة ببعض الاقتراحات: فكما قرأت في أوصاف الحبيبة تلميحات رمزيّة إلى شعب إسرائيل وأرضها، كذلك ترى أنّ الحبيب في النشيد يرمز إلى الله، على أنّه

الهيكل. وانطلاقًا من ذلك، يكون لكلّ استعارة مستخدَمة لوصف جسد الحبيب ما يقابلها من تفاصيل الهندسة والزينة في الهيكل (قدس الأقداس، وبحر النحاس، وأعمدة الهيكل) كما ورد وضعها بوجه خاصّ في سفر الملوك الأوّل. وفي مقابل تراكُم التفاصيل غير المألوفة التي تدخل في هذا الوصف، لا يمكن أن نستبدل بالقراءة التمثيليّة إلاّ اختيار الطرافة وحرّيّة التخيُّل الشعريّ. وعلى كلّ حال، يبدو أنّ الغموض يشتدّ حول شخصيّات النشيد.

في ٦/ ٣ (الموازية لـ ٢/ ١٦)، نلاحظ عودة صيغة **الامتلاك المتبادل** مزوَّدة بالامتداد نفسه: «هو (حبيبي) الذي يرعى بين السُّوسَن». غير أنّ التكرار يتضمّن فارقًا. ففي حين أعلنت المرأة في ٢/ ١٦: «حبيبي لي» وأضافت: «وأنا له»، تعكس هنا ترتيب الصِيَغ وتعبِّر أوّلاً عن انتمائها هي إلى الحبيب. فهل في ذلك تطوّر نفسيّ؟ عدّه مفسّرين يتبنّون هذا الرأي ويستندون إليه ليظهروا تطوُّر الحبيبة الروحيّ (راجع النصّ المحاط بإطار: صيغة العهد في النشيد).

النشيد الثامن (٦/ ٤-١٠):
«جميلةٌ أنتِ يا خليلتي كتِرصة»

هو عبارة عن **مديح جديد للحبيبة**. فيه كمّيّة مدروسة من المقاطع التي تكاد أن تكون مستوحاة حرفيًّا من الوصف الأوّل الوارد في النشيد الخامس (راجع ٦/ ٥ب-٧ المستشهِدة بـ ٤/ ١جـ - ٣) ومن بعض التنوّعات التي تمهِّد لملاحظات لم يرد ذكرها. فبالإضافة إلى التغنّي بالحبيبة التي تُشبَّه بأورشليم وترصة (عاصمة مملكة السامرة قديمًا)، تظهر بعض الملامح التي تضفي عليها هيبة شبه حربيّة. فيُذكر مرّتين أنّها «مرهوبة كصفوفٍ تحت الرايات» (الآيتان ٤ و١٠) في حين تقرن تشابيه أُخرى جمالها بعالم الكواكب. إنّ ميزة الشخص الكونيّة هذه كانت غائبة في الأوصاف السابقة. وتبرز هنا الخليقة كلّها في القصيدة، متخطِّيةً النظام المباشر الذي يميِّز الاختبار الأرضيّ والمراجع التاريخيّة.

وهناك أمر جديد آخر هو التشديد على **تفرُّد الحبيبة**. وقد رأينا منذ بداية النشيد أنّ هناك جدليّة دقيقة تربط بين الفرد والجماعة. وهنا يبرز تفرُّد الحبيبة، كما كان الحال في شأن الحبيب، وفقًا لما أعلنته الجوقة في ٥/ ٩. فها إنّ الملكات

والسّراري والأبكار يجتمعن حول الفريدة الكاملة ليسألن سرّ جمال يُشرِق كالصُّبح ويجاري جمال القمر والشمس. ولا شكّ أنّ سفر الرؤيا يتذكّر هذه الكلمات في تعظيم آية المرأة المهيبة المذكورة في الفصل ١٢.

النشيد التاسع (٦/ ١١-٧/ ١١): «عودي عودي أيّتها الشّولميّة»

يتضمَّن هذا النشيد في منتصفه **وصفًا جديدًا للحبيبة** يُستهلّ بكلمة الجوقة التي تدعوها شولميّة. ويردّنا هذا الاسم بجذره (شلم) إلى موضوع السلام المندرج في اسم سليمان. وهكذا يتقابل البطلان حتّى في اسمِهما. وهل يجب أن نرى في ذلك تلميحًا إلى أبيشاج الشُّونميّة التي يأتي سفر الملوك الأوّل على ذكرها عند الحديث عن شيخوخة داود؟ يقترح بعض المفسِّرين أن نقيم تقاربًا بين الاثنتين.

والوصف الذي يلي يضاعف دهشة القارئ بالطريقة التي تُذكر بها فيه سرّة المرأة وبطنها وعيناها وأنفها. فليست التشابيه والاستعارات المستخدمة طَبيعيّة حقًّا. نلاحظ مثلاً أنّ وصف الجسد ينتقل من تحت إلى فوق ونلاحظ أيضًا أنّ الإشارات الجغرافيّة التي ترتبط به تحوّل نظر من جنوب فلسطين إلى شمالها حتّى جبل الكرمل. وهكذا يعبَّر عن التناسب بين جغرافيّة الجسد وجغرافيّة الأرض. وكأنّ تلك التي هي «جميلة كترصة وحسناء كأورشليم» تُجسِّد فيها وحدة أرض الميعاد المُمزَّقة. ولكن إن تبنَّينا هذه القراءة، فعلينا أن نحترم غموض النصّ المقصود، وفقًا لخفّة كتابة تستدعي التناسب في حركة الصُوَر المتتابعة. فإن جزمنا أنّ هذا الوصف هو تمثيل للأرض المقدَّسة، فمن الراجح أنّنا نقضي على تلك الدّقة. وعلى سبيل المثال، ليس سخيفًا أن نقرأ تلميحًا إلى جبلَي عيبال وجرزّيم في ذِكر ثديَي الحبيبة المشبَّهين في ٧/ ٤ بـ «شادِنَي ظَبية توأمَين»، شرط أن نتذكَّر أنّ الأشياء لا ترد صراحة على هذا النحو!

ونلاحظ، اعتبارًا من ٧/ ٨، أنّ الاستعارات النباتيّة تسيطر مرّة أخرى وتُدخلنا بلا تردُّد في عالم شهوانيّ من الأشكال والروائح والنكهات.

وفي ردّ على هذا المديح، تردِّد الحبيبة في ٧/ ١١، وبصيغة مميَّزة، عبارة **الامتلاك المتبادل**. فتعلن: «أنا لحبيبي وأشواقه إليّ». وكلمة «أشواق» المستخدمة هنا هي الكلمة الحرفيّة المستخدمة في تك ٣/ ١٦ في الحكم الموجَّه إلى المرأة بعد الزلّة. ولكنّنا نرى نشأة انعكاس: ففي حين دار الحديث في رواية التكوين عن أشواق

المرأة التي يقابلها سيطرة الرجل عليها («إلى رجلك تنقاد أشواقك وهو يسودك»)، تظهر في النشيد علاقة جديدة: فهي ملك الحبيب الثابت، في حين تنقاد أشواقه هو إليها.

وتبقى في هذه القصيدة آية هي من أصعب آيات النشيد، فلا يتّفق المفسّرون على شرحها، وهي الآية ٦/ ١٢ المعروفة بأنّها أكثر الآيات غموضًا في السِّفر: «فلم أشعر إلاّ وقد أُركبتُ مركباتِ شعبي الشريف»

من المفسّرين مَن ألغوها بلا قيد أو شرط، لأنّهم يعتبرونها حاشية أو آية غامضة ومشوَّهة في الأصل. أمّا مَن يحتفظون بها فيترجمونها في اتّجاهات مختلفة حتّى إنّنا نتساءَل هل إنّهم يقرأون فعلاً النصّ نفسه. فمنهم مَن ينسبها إلى المرأة ومنهم مَن ينسبها إلى الرجل. منهم مَن يقرأ «مركبات شعبي» (أمثال أ. روبرت) ومنهم مَن يترجم «مركبات عمّيناديب»، إذ يرون في هذا الاسم تلميحًا إلى أبيناداب الذي استقبل تابوت الربّ في قِريَةَ يَعاريم، عند نقله (راجع ١صم ٧/ ١). وهذا ما فعله ر. ج. تورناي في دراسة حديثة، مترجمًا كما يلي: «لم أعرف قلبي، فقد جعل منّي مركبات عمّي ـ ناديب». وفي اتّجاه التفسير هذا، ستتكلّم الحبيبة بهذه الكلمات عندما تكتشف هوّيتها وتكتشف أنّها مكان الحضور الإلهيّ الذي يستبق فيصوِّر الهيكل الذي يأوي التابوت ولوحَي الشريعة. لا شكّ أنّ منطق هذا التفسير هو منطق قراءة ترى علاقة وثيقة بين النشيد ومجمل النصّ الكتابيّ، وفي هذه الحالة، وحتّى إشعار آخر، يبدو أنّ هذا التفسير هو التفسير الوحيد القادر على تحرير هذه الآية من غموض محتَّم أو حتّى... من التفاهة.

النشيد العاشر (٧/ ١٢-٨/ ٤): «هلمَّ يا حبيبي، لنخرج إلى الحقول»

تتكلَّم الحبيبة وتطلب من الحبيب أن يخرج معها إلى الحقول، ثمّ إلى الكروم، وتستبق فتصف سعادة الحبّ المتقاسم في طبيعة تتفتّح عطوراتٍ وزهورًا هي وعود بثمار في المستقبل. ولكن هناك، مرّة أخرى، آية تظهر فتختبر حدّة بصيرة المفسّرين، حين تتنهّد الحبيبة في ٨/ ١ قائلة:

«مَن لي بكَ كأخ لي
قد رضع ثديَ أُمّي»

وفي هذه الآية لغز جديد. فكيف يمكن أن نتصوَّر في داخل التقليد الكتابيّ مثل هذا التفكير الذي يبدو مخالفًا للشريعة التي

تحرّم الفحشاء؟ تتفوّق هنا عبقريّة المفسّرين ولكنّها توحي عمومًا بتخيُّل جامح. فمنهم مَن افترض أنّنا أمام شهادة على زيجة داخليّة بدائيّة. ومنهم (پوپ) مَن فضَّل الاكتفاء بالمقارنات بالنصوص غير الكتابيّة التي تعود إلى بلاد مصر أو ما بين النهرين أو منطقة أوغاريت والتي تستعمل عادةً تسمية «أخ وأخت» في قصائد الحبّ. ولكن، في إطار هذه القصيدة المحدود، هل يمكننا الاعتقاد بأنّنا أمام مجرَّد تكرار غير نقديّ لموضوع مشبوه على كلّ حال وقريب من الديانات الوثنيّة المجاورة (راجع بعل وعَناة في أوغاريت)؟ إنّ القراءات التي تضفي معنًى روحيًّا على الخطاب الجنسيّ تقترح سبيلاً آخر. هذا شأن القراءة التي تعتبر أنّ النشيد تلميح إلى مجيء المشيح: وبذلك تتوق الشّولميّة هنا إلى أن يتجلّى عريسها الإلهيّ تجلّيًا واضحًا ويتّخذ صورة الأخ. وتفسِّر القراءة المسيحيّة ذلك بأنّه صورة سرّيّة للمشيح الذي تجلّى ووُهب في يسوع، وترى، في الطريقة التي تقوم بها العلاقات في التجسّد بين يسوع وأمّه وإخوته والكنيسة، تأييدًا لهذا التفسير.

الخلاصة (٨/ ٥-٧)

إنّ معظم ترجمات النشيد تفرد خلاصة تتوافق مع ٨/ ٥-٧. وهي تتضمَّن ذكريات مستقاة من الأناشيد السابقة، ولكنّها تُدخِل أيضًا، اعتبارًا من ٨/ ٦ب، أسلوبًا جديدًا في الأقوال العامّة المختصّة بالحبّ.

الآية ٨/ ٥آ:

«مَن هذه الطالعة من البرّيّة المستندة على حبيبها؟»

هي صدًى لـ ٦/٣ و ٦/ ١٠. ولكن أمر نسبتها يثير الشكّ. مَن المتكلِّم؟ أهو الحبيب أم الجوقة؟

كذلك في ٨/ ٥ب:

«لقد نبَّهتك تحت شجرة التفّاح
هناك وضَعَتك أمُّك
هناك وضَعَتك والدتُك».

وفي ٨/ ٦آ:

«إجعلني كخاتم على قلبِك
كخاتمٍ على ذراعِك».

فتارةً تُوضع هذه الآيات على لسانها «هي» (وهذا تفسير المَسُّوريين) وطورًا على لسانه «هو». ولا شكّ أنّ المعنى لا يمكنه إلاّ أن يتأثّر بذلك تأثّرًا شديدًا.

وهنا تبرز مواضيع جديدة: موضوع **التنبيه** من النوم، وموضوع **العهد** المشار

إليه بـ «الخاتم»، وموضوع **الموت**. وهي ترتبط بموضوعَي **الرقاد والأمّ** التي يذكّر الحديث عنها بلحظة الحَبَل الأُولى. إنّ بعض المفسِّرين، الذين يربطون النشيد بخلفيّة ميثولوجيّة كنعانيّة قديمة، يقارنون النصّ بقصّة عشتار التي تنبّه تمّوز من نومه، في حين يرى آخرون أنّ الحبيب هو الذي يتكلّم فيربطون هذه الآية بنش ٢/٣ (حيث يشبّه الحبيب على كلّ حال بالتفّاحة وبسفر هوشع حيث يأتي إسرائيل التائب ليجلس في ظلّ العريس (هو ١٤/٨). غير أنّ ذِكر الأمّ يظلّ على غموضه الشديد. وهناك مفسِّرون آخرون يتوقّفون بوجه خاصّ عند المكان الذي يتمّ فيه التنبيه من النوم، حيث «وضعتك أمّك»، ويرون فيه امرأة في العناق، تلد ثانيةً الرجل الذي تحبّه.

كذلك يثير ذِكر **الخاتم** (٨/٦) تفاسير مختلفة. كان استخدام الخاتم شائعًا في مصر وبابل على السواء. فقد تعني العبارة مجرَّد الرغبة التي تشعر بها الحبيبة في أن تبقى حاضرة في قلب مَن تُحبّه. وفي المقابل، إن اعتبرنا أنّ الرجل هو الذي يتكلّم، أمكننا، ضمن خطّ القراءة التمثيليّة، أن نستذكر في شأن هذه الآية كلمات سفر تثنية الاشتراع التي تدعو إلى جعل كلمة الله ملتصقة بالجسد. معقودة على اليد أو بين العينين (تث ٦/٦-٨) علامةً للشريعة المكتوبة في القلب.

أمّا بقيّة النصّ فتتغنّى بالحبّ، مستخدمة تعابير عامّة ومكرِّرة كلمة «حبّ» ثلاث مرّات. إنّ هذه الكلمة أقلّ ابتذالاً ممّا توحي به الاستشهادات المألوفة المستخدمة في خاتمة النشيد، لأنّ قوّة الحبّ توازي قوّة الموت. ولكنّها لا تفوقها.

ويرد أخيرًا في هذه الآية نفسها الذِكر الوحيد لاسم الربّ في النشيد، وطريقة متكتّمة، لأنّ المقارنة تهدف إلى التعبير عن قوّة ملامح الحبّ. إنّنا بعيدون جدًّا عن العبادات الوثنيّة المجاورة لإسرائيل والتي تضفي طابعًا مقدَّسًا على الحبّ فتجعله إلهًا. ولكن هل نحن أقرب إلى النصوص الكتابيّة؟ أجل، يؤكِّد أولئك الذين يربطون بهذه الكلمات ما ورد في تث ٤/ ٢٤: «لأنّ الربّ إلهَكَ هو **نارٌ** آكلة وإلهٌ **غيور**» أو ما ورد مثلاً في نبوءة أشعيا ٤٣/ ٢: «إذا عبرتَ المياه فإنّي معك أو الأنهار فلا تغمرُك».

ويُختَتم هذا المقطع بحكمة تقارن الحبّ والمال بطريقة تستتبع أيضًا تفسيرات متباينة: إمّا أن نفهم أنّ الحبّ هو المجانيّة التي تنفي كلّ قابليّة للشراء بالمال، وإمّا أن نفهم أنّ الحبّ يستحقّ أن نبذل في سبيله ثروتنا كلّها.

ثلاث إضافات
(٨/٨-١٠، ١١-١٢، ١٣)

وكأنّ الأسئلة الكثيرة المتراكمة في النشيد لم تكن كافية، ففي نهايته ستّ آيات جديدة يمكن إدراجها بلا تردُّد في إطار الألغاز. وتُسمّى هذه الآيات إضافات أو ملحقات، وهناك بعض المفسِّرين الذين يهملونها بلا قيد أو شرط ويعتبرون أنّ النشيد اختُتِم في الآية ٨/ ٧. ولكنّ النصّ هو النصّ بحسب رغبة المحرّرين الذين حدّدوا الأُطُر كما وردت. وعلى كلّ حال، فإنّ الكلمات الأخيرة ترتبط ارتباطًا واضحًا بقصائد النشيد التي قرأناها.

وعلينا مرّة أخرى أن نطرح في شأن هذه الآيات الأخيرة مجموعة من الأسئلة التي لا تجد سوى أجوبة مبعثرة. فمَن هو الذي يتكلّم اعتبارًا من الآية ٨؟ ومَن هي تلك الأخت الصغيرة؟ الحلّ المقترح هو أن نرى فيها نوعًا من العودة إلى الوراء: «بنو الأمّ» الوارد ذكرهم في ١/ ٦ يسألون عن مصير أختهم الشولمِيَّة التي ما زالت صغيرة وعن مستقبلها. والأخت تجيب أنّها لا تحتاج إلى اهتمامهم بها. ولكنّ استعارة المدينة هي أكثر إلحاحًا من ألاّ تحملنا على التفكير أيضًا. من هنا رأى بعضهم أنّ هذه الآيات تؤلّف إعادة قراءة سياسيّة للنصّ، في وقتٍ كدنا ننسى فيه أنّ أورشليم، رمز صهيون، يحميها الله، لا شُرَف الفضّة وألواح الأرز التي يريد المدافعون عنها أن يرفعوها في وجه أعدائها. فيكون النصّ تذكيرًا يقوم به أحد الفرّيسيّين عندما حانت ساعة الأوهام في عهد يوحنّا هِرقانُس.

أمّا اسم سليمان المذكور في الآية ١١ فيحوم حوله من الغموض ما يحوم تقريبًا حول مكان بعل هامون غير المعروف. وموضوع المال الذي أُثير في ٨/ ٧ب يعود هنا بزخم. فهل هي مناظرة مع سليمان آخر لا يجمع بينهما إلاّ الكَرْم؟ هكذا فهمتها القراءة التي واصلت التفسير التاريخيّ النقديّ الذي باشرته في الآية السابقة، وقرأت هنا احتجاجًا إلهيًّا: إنّ الكرم الذي يمثّل فلسطين هو الصلاح الدائم عند الله الذي لا يحتاج مطلقًا إلى أن يحميها بالحرّاس.

تبقى الآيتان الأخيرتان اللتان تعودان إلى مواضيع مميِّزة للنشيد. فيهما نجد تكرارًا لـ ٢/ ١٤: «أسمعيني صوتَكِ». ونسمع فيها خاصّةً تلك الدعوة إلى الهرب المذكورة في ٢/ ١٧. فوراء القصائد السابقة، تعيد القصيدة الروابط نفسها بالطريقة التي تدفع فيها الحركة مرّة أخيرة إلى الأمام. وقد لاحظنا غالبًا أنّ في الأمر الصادر للحبيب بالهرب ما يحيِّر فعلاً، في

وقت يبدو فيه أنّه ساعة الاتّحاد، وختام القصيدة على أيّ حال. لكنّ الواضح هو أنّ قصيدة الحبّ هذه ترفض أن تختتم وحتّى أن تنتهي. فتغيب على قفز الحبيب نحو البعيد، كالظّبي أو كشادن الأيّلة، الهارب كما كان يهرب في الفصل الثاني نحو حبيبته.

هذا هو إذًا العالَم الرائع، الحافل بالنداءات، والعابق بحياة الخليقة مع ما فيها من روائح عطرة وألوان، الذي يولّده التغنّي بالحبّ في النشيد. إنّه عالم تتجذب فيه الأجساد وتتخاطب وتصبح هي نفسها كلامًا. إنّه عالم يتوقّف فيه النظر ليُعجب ويتغنّى لينطلق مرّة أخرى في حركة اللهفة والرغبة. إنّه عالم تتردّد فيه أصداء كلمات أخرى من الكتاب المقدّس، وكلمات أخرى آتية حتّى من البعيد، دون أن يُعرف بلا مشقّة أيّ كلمات هي الحاسمة في تفسير مجمل القصيدة.

نشيد الأناشيد في نظر التفسير الكتابيّ

لقد رأينا مدى تنوُّع وتشتُّت النصوص التي تجذبها آياتُ النشيد كالمغنطيس. ويمكننا أن نتصوَّر قراءة تكتفي بتلك السمفونيّة الرائعة من الأصوات المتعدِّدة، في حين يقفز الحبّ كالحبيب في النشيد، متخطّيًا حدود الثقافات والتقاليد الدينيّة. غير أنّ ذلك لا يُعفينا من بذل الجهود لتعيين نوع النصّ، والسعي لتحديد وضعه في الزمان والمكان، ولا سيّما لتحديد الغرض الذي لأجله وُجِد حيثما هو، أي في الكتاب المقدّس.

ذلك لأنّنا ندهش أحيانًا من وجوده في الكتاب المقدّس. وندهش على كلّ حال لأنّه يتحدَّث عن الحبّ بهذا القدر من الصراحة، ولأنّه يسكت عن ذِكر اسم الله.

وفي تقليده يسوده موضوع العهد، ويتجلّى فيه وجهُ الله وتتكشف في الوقت نفسه هويّةُ إسرائيل والكنيسة باستخدام كلمات تعود إلى اختبار الزواج، يمكننا أن نراهن على أنّ وجود نصٍّ مثل النشيد ليس أمرًا عرضيًّا. يبقى لنا أن نعرف بالنظر إلى أيّ ضرورة ولأيّ غرض لاهوتيّ أُدرج النشيد في قانون الأسفار المقدّسة. فلنترك المجال الآن للمفسِّرين: ذلك بأنّ مهمّتهم تقوم على درس المادّة التي جرّدناها والإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النقد التاريخيّ على كلّ نصّ. وفي ما يختصّ بالنشيد، سنرى أنّ الأجوبة لن تكون إجماعيّة على الإطلاق.

أمجموعة قصائد أم مؤلَّف دراميّ؟

سبق ورأينا أنّ مسألة بنية النصّ تحمل أجوبة متعدِّدة لأنه، في الواقع، ما من جواب مُلزِم بوضوح. وينتج عن ذلك مواجهة في النقد بين فرضيّتين متعارضتين.

ترى الفرضيّة الأُولى في النشيد مجموعة أناشيد متجانبة جُمعت وأُضيفت إليها بعض اللازمات. فنكون بالتالي أمام مختارات من أغاني الأعراس، من المنوّعات التي تتناول موضوع جمال الحبّ وجودته. ويكون النشيد «شعرًا صرفًا» لا يجوز أن يُحمَّل أغراضًا روائيّة أو مقاصد دراميّة.

وفي المقابل، تعتقد الفرضيّة الدراميّة بأنّ هناك عملاً مبنيًّا ومُحكَمًا يتمّ في المكان على مدى الفصول الثمانية. فيكون النشيد كتيّبًا مسرحيًّا حقيقيًّا يروي مغامرات مؤسفة عاشتها إحدى الراعيات: وقع راعٍ في حبّها وهي تبادله الحبّ، غير أنّ الملك سليمان أُعجب بها وقرّر أن يخطفها ويضمّها إلى بيت حريمه. لا شكّ أنّ هذا التفسير قد يحلّ بعض المشاكل التي يثيرها النصّ فيشطر دور الرجل إلى شخصيَّتين متنافستَين. لكنّ ذلك ليس طبيعيًّا، على وجه الإجمال، إذ إنّه يؤدّي إلى تخيّلات تصل أحيانًا إلى حدود التطرّف.

إنّ مسار النصّ يوحي بموقف أكثر دقّة. فخلافًا للفرضيّة الدراميّة، يبدو مستحيلاً أن نُبرز وجود حبكة روائيّة حقيقيّة تربط ما بين الحوارات والمخاطبات الذاتيّة في النشيد. وأقلّ ما نستطيع قوله هو أنّ هذا النصّ خالٍ ممّا يساير قارئه: فإنّ لحظات الحضور المتبادل فيه تنتهي باختفاءات مفاجئة، وخطوات ترافقها خطوات تراجع التقدُّم. وفي الواقع، يبدو أنّنا أمام سلسلة من القصائد، تُعيد كلٌّ واحدةٍ منها اجتياز الطريق نفسه بوجه من الوجوه ولكنّها ترسم في الوقت المحدَّد بعض التقدُّم: في اتّجاه الامتلاك المتبادل، وفي اتّجاه المستقبل الذي بات ممكنًا أن نصل إليه من خلال انعطاف من البداية.

تأريخ النصّ

من شأن وسائل البحث النقديّ الحديثة أن تمكِّن بشيء من السهولة من حسم هذه المسألة الجوهريّة الأخرى. ولكن، في غياب أيّ تلميح تاريخيّ واضح تمامًا في النصّ، يظهر أنّ الحلول المقترحة هنا تتوقَّف هي أيضًا على التفسير الضمنيّ أو المسبَق الذي يُضفى على هذا النشيد.

وتتأرجح الاقتراحات بين عهد سليمان (القرن العاشر) والقرن الثالث قبل عصرنا!

فالذين يتبنّون التأريخ القديم (سيغال وجرلومان وحاييم رابين، إلخ) يتذرّعون بالعنوان الذي يذكر الملك سليمان صراحةً، بالإضافة إلى أجواء القصيدة العامّة، فهي توحي بالعالم المتعدِّد

الأجناس والميسور الذي عرفه زمن الملكيّة. فوجوه التوازي مع الأدب المصريّ القديم مدهشة ولا شكّ. ويُستند أيضًا إلى بعض المعطيات الطُبغرافيّة الواردة في النشيد، نخصّ بالذكر ترصة التي كانت عاصمة مملكة الشمال بعد ٩٣١ وقبل تأسيس السامرة (٨٨٠).

وعلى عكس ذلك، يستند آخرون إلى هذا المرجع نفسه ليؤكّدوا أنّ تحرير النشيد يرقى إلى مرحلة متأخّرة، فإنّ اللجوء إلى اسم ترصة القديم يجنّب ذكر اسم السامرة الممقوت منذ انشقاق القرن الثامن. ومن وجهة النّظر نفسها، يكون النشيد نصًّا يرقى عهده إلى ما بعد الجلاء، وتكون الإشارة إلى سليمان في مطلع النصّ مجرّد كتابة منتحلة، وهي عادة كانت مألوفة في ذلك الزمان وتقوم على الكتابة باسم شخصيّة عظيمة من الماضي.

أمّا خصائص اللغة فمن شأنها أن توفّر معالم أكثر ثباتًا. فقد تبيَّن ر. ج. تورناي أنّ وجود عناصر لغويّة متأخِّرة يجعل التأريخ القديم مستبعدًا، فضلاً عن أنّ النشيد يتضمَّن عددًا كبيرًا من الصيغ النادرة أو حتّى الخاصّة بالنشيد، بالإضافة إلى تعابير إيرانيّة الأصل، ضُمَّت إلى جذور آراميّة، توجّه النظر، بشيء من الوضوح، نحو العصر الفارسيّ.

ومن دون الوصول حتّى القرن الثالث، كما فعل بعضهم (هارتمان وغراتز)، يبدو أنّنا نستطيع تحديد زمن كتابة النصّ النهائيّة في نهاية القرن الخامس، في أيّام الإصلاح الذي قام به نحميا، بالتوازي مع تحرير سفرَي بونان وراعوت. لكنّ ذلك لا يمنعنا أبدًا أن نتصوَّر لهذا التحرير النهائيّ تاريخًا طويلاً يُرجعنا بعيدًا في الزمن. ذلك هو الموقف الحكيم والمراعي لتعقّد النصّ، وهو موقف يتبنّاه بعد اليوم عدد لا بأس به من المفسِّرين (م. هالّر ومورفي وغوردِيس).

تردُّد جديد: مصدر النصّ

ليس تحديد مصدر النصّ بالأمر السهل. فهو مرتبط جزئيًّا بالنقاش حول التأريخ. وتنقسم الآراء بين: ١) مَن يربطون النشيد بالعالم الوثنيّ المجاور والثقافات المجاورة التي كان لإسرائيل معها علاقات تبادل أو مناظر، ٢) ومَن يجعلون النشيد، وبأشكال مختلفة على كلّ حال، في قلب التقليد الإسرائيليّ.

ـ سبق وأشرنا إلى مدى قرب النشيد من **العالم المصريّ**. وقد تمكّن بعضهم أن يربطوا ربطًا مقنعًا بين وصف الأجساد في النشيد وفنّ صناعة التماثيل المصريّ

(جرلومان). فتكون الفرضيّة في هذه الحال فرضيّة أغاني حبّ استوردها إسرائيل. وتجد القراءة الحرفيّة في هذا التطابق تأييدًا لها: فهي تعتبر أنّ النشيد يتغنّى بجمال الحبّ وهو هو حيثما اختبره رجل وامرأة.

- وثمّة فرضيّة أخرى، يقال لها «طقسيّة» (و. ڤيتّكيت و ت. ج. ميك وهـ. همپل) تربط النشيد، لا بمصر، بل **بعالم بلاد ما بين النهرين**. ويُستشهد هذه المرّة بنصوص سومريّة تتحدَّث، في حالات يتنافس فيها الأحبّة، عن دوموزي، إله النبات، والإلٰهة إينانا. فتُذكَر أُسطورة تمّوز/ أدونيس الذي يموت وينحدر إلى مثوى الأموات فتحرّره الإلٰهة التي تزوّجها في آخر الأمر. وتتميَّز تلك النصوص، لا بأنّها تعود إلى أدب الحبّ فقط، بل بأنّها ترتبط بعادات طقسيّة واضحة جدًّا، ولا سيّما بطقوس أعراس الآلهة. فيكون للنشيد المستوحى من هذا التقليد مصدر طقسيّ. ويكون مرتبطًا، بحسب ڤيتّكينت، بالاحتفال بزواج تمّوز وعشتار في هيكل أورشليم على عهد منسّى. أمّا م. هالّر فهو أقلّ جرأة: فيقول بأنّ النشيد يعود إلى عيد قديم هو عيد الفطير المأخوذ أصلاً من كنعان مع ما فيه من طابع زراعيّ وحياتيّ، وبأنّ القراءة الإسرائيليّة للعيد، الذي ربطته بعيد الفصح، أدَّت إلى محو الأسماء الإلهيَّة من النشيد لتجعل منه مجرَّد تغنٍّ بالحبّ البشريّ.

في هذه الفرضيّة، التي حظيت بتأييد كبير في القرن الحاليّ، صعوبات تمتّ إلى التاريخ، لا بل تثير اعتراضًا أساسيًّا: كان إسرائيل في حذر كبير من عادة الوثنيّين في إضفاء الطابع القدسيّ على الجنس وفي إضفاء الطابع الجنسيّ على الألوهة، فكيف يمكنه أن يختار نصًّا يكون قد تأثَّر بالعبادات الوثنيَّة؟ غير أنّ لهذا التفسير فضلاً، وهو أنّه يذكّرنا بأنّ التغنّي بالحبّ، في إطار ثقافات الشرق الأدنى القديم وإطار الكتاب المقدّس على السواء، لا يمكنه أن يظلّ بعيدًا تمامًا عن مسألة المقدَّسات.

وفي موقف معاكس، يتمسَّك العديد من المفسِّرين بوضع النشيد في المجال الخاصّ بإسرائيل والكتاب المقدّس. غير أنّنا لا نخرج مع ذلك تمامًا من حيرتنا، لأنّ هذا الموقف قد يُدلّ عليه في اتّجاهات متباينة.

- ج. غ. ڤيتز شتاين، قنصل ألمانيا في دمشق في نهاية القرن الماضي، نشر تحليلاً يجعل من النشيد نصًّا شاهدًا على ممارسات زواجيّة قديمة كانت شائعة في فلسطين، قال إنّه وجَد بعض عناصرها في الفُلكلور الذي ما زال معروفًا في زمانه.

- وبعيدًا عن الفُلكلور، اقترح ج. پ أُودِه في السنة ١٩٥٥ أن نرى في النشيد وثيقة محترمة عن المؤسَّسة العيليّة في إسرائيل ترقى إلى حقبة قديمة. واعتبر، بوجه أوضح، أنّ النشيد يجمع بعض المصادر الشعبيّة السابقة لهوشع، منها ما أتى من مملكة الشمال (ويتناول الموضوع الرعائيّ) ومنها ما صدر عن مملكة الجنوب (ويتميَّز بالموضوع الملكيّ). وتكون مرحلة ما بعد الجلاء قد عملت على تركيبها فأدرجت هذه الوثائق، تحت عنوان حكميّ وأدخلت نهائيًّا تلك الأناشيد الخالدة في التراث الكتابيّ. وأضاف أنّه إلى مثل أناشيد الأعراس هذه لمّحت، على سبيل المثال، أقوال إرميا التي تعلن: «أُزيل منهم صوت الطرب وصوت الفرح، صوت العريس وصوت العروس» (إر ٢٥/ ١٠).

- وهناك أخيرًا مفسِّرون آخرون يربطون النشيد في أصله بالوحي الكتابيّ. غير أنّ النقاش يعود فيبرز بين أولئك الذين يقولون بأنّ النصّ يتناول موضوع الحبّ البشريّ دون سواه، وأولئك الذين يعتبرون أنّ معنى النشيد الحقيقيّ لا يمكن أن يكون إلاّ روحيًّا، بمعنى أنّ القصيدة تستخدم موضوع الحبيب والحبيبة لتوحي بقصّة العهد بين الله وشعبه. ففي الحالة الأُولى يُقرأ النصّ قراءة **حرفيّة**، وفقًا لمعناه التلقائيّ، وفي الحالة الثانية يُعالج وفقًا لمنطق **تمثيليّ** صرف. وهذا التباين في القراءة يصبّ في نقاش آخر يدور هذه المرّة حول انتماء النصّ، إمّا إلى **التقليد النبويّ** وإمّا إلى **التقليد الحكميّ**.

النشيد نصّ أساسيّ في التقليد النبويّ

في خطى الأنبياء

إنّ القول بتطابق معنى النشيد الحرفيّ ومعناه الروحيّ التمثيليّ لم يؤكَّد فقط، بل بُرهن بدقّة في أبحاث أ. روبرت التي أكملتها أبحاث أ. فوييه.

وهذا التفسير يضع النشيد في إطار الخطّ الذي افتتحه سفر هوشع، واصفًا بتعابير الأعراس علاقة الله وإسرائيل، وواصله من بعده إرميا وحزقيال وأشعيا الثاني. ويطابَق بين عريس النشيد ويهوه الذي يخاطب العروس إسرائيل. وتذكِّر وقائع القصيدة بتاريخ العلاقات القائمة بين الله وشعبه، بذلك التاريخ الذي يتطلّع نحو

يوم التوبة والخلاص. فتكون خلفيّة القصيدة اختبار الأسر في بابل، ثمّ تحرُّر إسرائيل وعودته، كما أُشير إليه وأُعلِنَ وفُسِّر في النصوص النبويّة. وإذا قُرِئ النشيد على أنّه تنقيل، لتعليم الأنبياء في العهد، في لغة الحبّ البشريّة، فلا يمكن أن يُفهم إلاّ إذا اقترن بكلمات التقليد النبويّ، كقول هوشع الذي أعلن: «أخطُبُكِ لي للأبد» (هو ٢/ ٢١)، وقول أشعيا: «فكما أنّ شابًا يتزوَّج بكرًا كذلك بنوكِ يتزوَّجونك (أو بانيكِ يتزوَّجكِ)، وكسرورِ العريس بالعروس يُسَرُّ بك إلهُكِ» (أش ٦٢/ ٥) أو قول إرميا: «إنّ الربّ قد خلق شيئًا جديدًا في الأرض: أُنثى تحيط برَجُل (إر ٣١/ ٢٢). ولكنّ أ. فوييه أوضح أنّ المقصود هنا ليس هو مجرّد خيار في القراءة. فإنّ النصّ نفسه هو الذي كُتِب على أساس هذا التطابق، وبارتباط مقصود ووثيق بكلمات التقليد النبويّ السابق.

لتأليف تجديديّ قراءة تجديديّة. لماذا؟

يستند هذا الموقف إلى وجود نمط تأليف كتابيّ مميَّز كان شائعًا في زمن الجلاء وما بعده: ويقوم على تناول نصوصٍ قديمة، يُستشهد بها بتصرّف، وتُفسَّر تفسيرًا جديدًا من وجهة نظر الزمن الحاضر. ويراد بذلك تأليفًا تجديديًّا.

وينتج عن ذلك أنّ النصوص المحرَّرة وفقًا لهذا النمط لا تفسَّر تفسيرًا حقيقيًّا، ما لم تُقارن بالنصوص التي تستشهد بها، ويُبرَز ما تتضمّنه من تلميح وتوازٍ. فالاستشهاد بالكرْم في النشيد لا يجد معناه الحقيقيّ إلاّ إذا تذكَّرنا بأنّ هذه طريقة مألوفة للدلالة على الأرض المقدّسة، مثلاً في أش ٥/ ١-٧ وإر ١٢/ ١٠ ومز ٨٠. وهذا شأن ذِكر **الندى** في نش ٥/ ٢، فإنّه يتَّخذ معنًى خاصًا، حين يقارَن بـ أش ٢٦/ ١٩: «ستحيا موتاكَ... فإنّ نداكَ ندى النّور»، بالوعد في هو ١٤/ ٦: «أكون لإسرائيل كالنّدى». وهذا أيضًا شأن مواضيع **الجنّة** أو **الالتماس والوجود** أو **الليل** التي يجد كلٌّ منها ما يقابله في النصوص النبويّة التي تسبق النشيد. والمقارنة نفسها بين النصوص الكتابيّة توضّح أيضًا صورة العريس الغريبة في النشيد، حيث يظهر ملكًا وراعيًا. ذلك بأنّ هذه الصورة تجلب التقليد الكتابيّ المتبلوِر حول صورة الراعي الملكيّ والإلهيّ الذي يعد، كما ورد في سفر حزقيال مثلاً: «أنا أرعى خرافي وأنا أُربِضُها» (حز ٣٤/ ١٥). فوجود مثل هذا التوازي ينفي أن نرى في النشيد مجرّد تسلية رعائيّة لطيفة.

وبوجه أوضح أيضًا، تجعل هذه القراءة القصيدة في ارتباط وثيق بأقوال صهيون

الواردة في القسم الأخير من سفر أشعيا. وهي أقوال توصف بأنّها متَّخذة من أقوال أشعيا الثاني عند العودة من الجلاء. وبذلك تتألّف سلسلة مدهِشة من النصوص حول موضوع **التيقُّظ**. فهذا الموضوع، الحاضر أصلاً في أشعيا الثاني: «تيقّظي، تيقّظي، قومي يا أورشليم»، «إستيقظي اَستيقظي البَسي عزَّكِ يا صهيون، البسي ثيابَ فخرِكِ» (أش ٥٢/ ١)، يعود فيظهر بإلحاح في نصوص سفر أشعيا الأخيرة.

- إمّا للتغنّيّ بمجد صهيون المستيقظة والقائمة والمتجدِّدة بفضل حبِّ العريس في أش ٦٠-٦٢

- وإمّا للإشارة إلى زمن جديد من السبات الروحيّ والظلمات في أش ٦٣/ ٧-٦٤/ ١١

- وإمّا للإشارة إلى الاستيقاظ النهائيّ من حالة الموت في نصّ متأخِّر يعود إلى أش ٢٦/ ١-١٩: «إستيقظوا وهلّلوا يا سكّان التراب. فإنّ نداكَ ندى النور وستلد الأرضُ الأشباح».

هذا وإن لازمة النشيد، التي تدعو إلى عدم إيقاظ الحبّ قبل ساعته، تندرج في هذ[illegible] خطّ من النصوص. فإنّ الإيقاظ، وهو علامة الأزمنة الأخيريّة، لا يمكنه ولا يجوز له أن يأتي إلاّ في ساعته، عند اهتداء القلب الحقيقيّ. وتندرج أسئلة نش ٣/ ٦ و٨/ ٥آ في هذا المنطق نفسه، عاكسة السؤال المحمَّل بالتعجُّب في مطلع الفصل ٦٣ من سفر أشعيا: «مَن ذا الآتي من أدوم بثيابٍ قرمزيّة من بُصرة؟»

أمّا تكرار صيغة الامتلاك المتبادل في النشيد (٢/ ٦ و٦/ ٣ و ٧/ ١١) فهي نقطة أساسيّة أيضًا في إثبات ما تقدَّم. ذلك بأنّها تشبه التوقيع على موضوع العهد في النصّ (راجع النصّ المحاط بإطار).

شيئًا فشيئًا، يبدو إذًا مجمل النشيد وكأنّه صدى واسع ومليء لأقوال السابقة، ويستمدّ منها تماسكه الوثيق. وأكثر من ذلك، فإنّه يكشف عن نفسه وكأنّه رواية دراميّة، تندرج من نشيد إلى نشيد، وتخبر قصّة حبّ الله والشعب المختار وتتطلّع نحو استيقاظ الأمّة المختارة. فيظهر النشيد بمظهر **مدراش تمثيليّ** يواصل نصوص الأعراس الواردة في الأدب النبويّ منذ هوشع ويقودها إلى لحظة تحقيق العهد وكمال الحبّ المتمثِّل في الرجاء المتجدِّد في الزمن الذي تلا الجلاء: سيعرف إسرائيلُ الله يومًا وسيحبّه حبًّا، في ملء الحقّ، كما يُستشفّ من خاتمة الفصل الثاني من سفر هوشع

ومن وجهة نظر مماثلة ولكنّها على

درجة مختلفة، نشير إلى أنّ ر. ج. تورناي رأى في سليمان النشيد هذه المرّة صورة المسيح الموازية للصورة التي يتحدَّث عنها المزمور ٤٥/١١-١٢، والمرتبطة بصورة العروس الملكيّة: «إسمعي يا بنتُ وانظُري وأميلي أُذُنَكِ، إنسَي شعبَكِ وبيتَ أبيكِ فيصبوَ الملكُ إلى حسنِكِ».

لا شكّ أنّ فكرة القراءة هذه توضّح النصّ في أكثر مسائله غموضًا. فهي تمكّن من حلّ كثير من ألغاز النشيد. ويذكّر أ. فوييه بحقّ أنّ تمثيل المدينة بالمرأة طبيعيٌّ أكثر من التمثيل المعاكس. ويشير أيضًا إلى أنّ تشبيه الحبيب في النشيد براعٍ يرعى قطيعه بين السُّوسَن يساعدنا على إدراك نوايا تتخطّى حتمًا نوايا تصوير لوحة رعائيّة، كما أنّ مختلف التأرجحات في النصّ تصبح متناسقةً هي أيضًا، بعد أن صَعُب فهمها بعض الشيء، بما أنّ الحبيبة تشير إلى الأُمّة التي اختارها الله، كحقيقة جماعيّة وشخصيّة في وقت واحد. كذلك يبرَّر التبادل بين «الملك» و «الراعي» على وجه أفضل، حين يكون الحبيب صورةً لله. وهناك عبارات من النشيد تجد ما يدعمها ويوضّحها، بعد أن درج التقليد على اعتبارها عبارات عرّافين. وتصبح جبال «ياتر» تلميحًا واضحًا إلى العهد الذي قُطع مع إبراهيم في تك ١٥/ ١٠ وتُثبَّت في إر ٣٤/١٨-١٩. وهذا شأن ما يختصّ بالصيغة الغريبة الواردة في نش ٢/٣، حيث تعلن الحبيبة أنّها تشتهي الجلوس في ظلّ الحبيب. إنّها الكلمات التي استُخدِمت في خاتمة سفر هوشع لتشير إلى اليوم الآتي الذي تمارَس فيه الأمانة والحبّ الحقيقيّ، في إطار مُشبَّه فيه الله بشجرة خضراء (هو ١٤/٨-٩).

غير أنّ تلك القراءة تثير أيضًا بعض الأسئلة. فإنّ التوقُّف عند كلّ تفصيل من تفاصيل النصّ، من وجهة نظر التمثيل الروحيّ يولّد شعورًا بأنّ التفاسير مصطنعة أحيانًا فهل للمقارنات المبرهن عنها المدى الحقيقيّ المُثبَّت هنا؟ إنّ علاقة نصّ النشيد بالنصوص الأُخرى ترتكز، ولا شكّ، على معطيات موضوعيّة، غير أنّها ترتبط أيضًا بقدرة القارئ على المقارنة... وأخيرًا يحقّ لنا أن نتساءل هل تهتمّ تلك القراءة اهتمامًا كافيًا بالمفارقة التي يُظهرها نصٌّ منشغلٌ إلى حدّ كبير بالحديث عن تاريخ إسرائيل الروحيّ ومصرٌّ إصرارًا ذكيًّا مع ذلك على جعلنا نعتقد بأنّه لا يهتمّ إلاّ بقصّة زوجين يحبّان الواحد الآخر حبًّا بشريًّا وحسب.

صيغة العهد في النشيد

«أكون لكم إلهًا وتكونون لي شعبًا»: تلك هي الصيغة التي يُعبَّر بها عادةً عن العهد عند الأنبياء (راجع إر ٧/ ٢٣و ٣١/ ٣٢و هو ٢/ ٢٥). في النشيد ثلاث آيات تشبه هذه الصيغة شبهًا مباشرًا. والحبيبة هي التي تتحدَّث في كلّ مرّة:

- ٢/ ١٦: «حبيبي لي وأنا له»
- ٦/ ٣: «أنا لحبيبي وحبيبي لي»
- ٧/ ١١: «أنا لحبيبي وأشواقه إليَّ».

ومن آية أُخرى نُلاحظ اختلافات تدعم رأي أ. فوييه القائل بأنّ النشيد مسيرة روحيّة تقوم بها الحبيبة.

- في الصيغة الأُولى، تبدأ الحبيبة بإعلان حبِّ الله لها، معترفةً بأنّه مصدر حركتها نحوه. وفي هذا الموقف انسجام مع ما يختبره الإنسان من أنّ الله يحبّه دون شرط مُسبَق، علمًا بأنّ المبادرة تأتي من الله، لا من الإنسان.

- وبعد أن اعترفت الحبيبة بالحبّ الذي يحبّها به الله، أصبح في وسعها أن تعلن، في مطلع الصيغة الثانية، الحبّ الذي بات بإمكانها أن تحبّ به.

- وأخيرًا تستعيد ٧/ ١١ الصيغة السابقة، ولكن بعد أن أضافت إليها هذا التفصيل الزاخر بالمعاني: «. . .وأشواقه إليَّ». وكلمة «أشواق» (تِشُوقَه) المذكورة هنا في شأن الحبيب لا ترد إلاّ مرّتين بعد ذلك في الكتاب المقدّس. وقد استُعملت بوجه خاصّ في تك ٣/ ١٦ عند ذكر الكلمة التي يوجِّهها الله إلى المرأة بعد العصيان: «وإلى رجُلكِ تنقاد أشواقك وهو يسودُكِ». والحال أنّه عند ظهورها ثانيةً في النشيد، تدلّ دلالة غريبة، لا على حركة الأنثى نحو الذَكر، بل على حركة الذكر نحو الأنثى! لقد انقلب إذًا الوضع القائم بين الرجل والمرأة، ذلك الوضع الذي تحدّث عنه تك ٣. وهذا الانقلاب، الذي أعاد صياغة العلاقة بين الزوجين من أساسها، هو الذي يساهم في التعبير هنا، من وجهة نظر القراءة التمثيليّة، عن تلك الجدّة المدهشة في العلاقة التي أُعيدت بين الله وشعبه، كما أعلنها الأنبياء (راجع أش ٦٢/ ٤-٥: «لأنّ الربّ يرضى عنكِ. . . وكسرور العريس بالعروس يُسَرُّ بك إلٰهُكِ»).

إنّ الطريقة التجريديّة المستخدمة لإظهار جذور النشيد الكتابيّة تُغني تحليلها بجرد لتلميحات العهد الجديد إلى قصيدة الحبيب والحبيبة. يتولّد لدينا، لأوّل وهلة، انطباع بأنّ النشيد مُهمَلٌ فيها. وبأنّه يستحيل إيجاد استشهادات واضحة تمامًا. وفي المقابل، يمكننا أن نجد إشارات أكثر انتشارًا تتناول موضوع الزواج في القصيدة، في الأناجيل ورسائل بولس ورؤيا يوحنّا على السواء.

* في الأناجيل الإزائيّة

ـ هناك نصّان يلمّحان إلى العرس المشيحيّ. وأوضحهما هو النصّ الذي يروي حادثة الجدال في الصوم (متّى ٩/ ١٤- ١٥// مر ٢/ ١٨- ٢٠// لو ٥/ ٣٣-٣٥) حيث يُشبَّه يسوع بالعريس تشبيهًا واضحًا. فقال لهم يسوع: «أيستطيع أهل العرس أن يحزنوا ما دام العريس بينهم؟ ولكن ستأتي أيّامٌ فيها يُرفَع العريس من بينهم، فحينئذٍ يصومون». ويذكر أ. فوييه هو أيضًا نصّ الظهور الإلهيّ عند اعتماد يسوع (متّى ٣/ ١٦// مر ١/ ١٠// لو ٣/ ٢٢) ويقول «إنّ الروح القدس نزل على يسوع كأنّه حمامة لأنّ على المشيح والروح، المرتبطين ارتباطًا وثيقًا، أن يُظهرا معًا شعب الله المنتمي إلى عصر النعمة، تلك العروس السرّيّة التي دلّ عليها النشيد مرارًا باسم «الحمامة» (٢/ ١٤و ٦/ ٢و ٦/ ٩)».

ـ كما أنّ هناك نصّين آخرين انفرد متّى بهما، يردّدان صدى موضوع العرس. النصّ الأوّل هو مثل الملك الذي أقام وليمة في عرس ابنه والذي يفرض في الختام ضرورة ارتداء لباس العرس (٢٢/ ١-١٤). والنصّ الثاني هو مثل العذارى العشر في ٢٥/ ١-١٣ الذي يتضمّن سرّ عروس خفيّة ومطابقة في الواقع لجماعة العذارى اللواتي ينتظرن العريس.

* في إنجيل يوحنّا

نجد موضوع عرس المشيح، الذي يكمل صورة الله العريس في النشيد، في رواية قانا حيث يظهر يسوع بمظهر العريس الذي تجسّد ليخطب البشريّة بتحقيقه العهد. وإلى ذلك يُضاف ما

أعلنه يوحنّا المعمدان في ٣/ ٢٩: «مَن كان له العروس فهو العريس. وأمّا صديق العريس الذي يقف يستمع إليه فإنّه يفرح أشدّ الفرح لصوت العريس». وإن استحال إثبات أيّ تشبيه مقصود، فإنّ نصّ ترائي يسوع القائم من الموت لمريم المِجدليّة قد يشير أيضًا إلى حبيبة النشيد. ذلك بأنّ كلاًّ من الاثنتين تبحث عن الذي تحبّه وتسأل لكي تجده وتُمسكه حين يظهر.

***عند القدّيس بولس**

لا يُستشهد بالنشيد صراحةً، ولكنّ إيحاءَه حاضر في قلب مفهوم الكنيسة كعروس على حسب ما ورد عند بولس. وبوجه خاصّ، يندرج التوازي الوارد في أف ٥/ ٢٥-٣٣ بين الكنيسة/ المسيح والرجل/ المرأة في وجهة نظر النشيد الذي يُقرأ كأنّه كشف للحبّ الكامل الذي يتجلّى في العهد. «أيّها الرجال، أحبّوا نساءَكم كما أحبَّ المسيحُ الكنيسة وجاد بنفسه من أجلها ليقدِّسها مطهِّرًا إيّاها بغُسل الماء وكلمةٍ تصحبُه، فيَزُفَّها إلى نفسه كنيسةً سنيّة لا دنس فيها ولا تغضُّن ولا ما أشبه ذلك، بل مقدّسة بلا عيب».

والعبارة هنا تشبه كثيرًا الهتاف الوارد في نش ٤/ ٧: «كلُّك جميلةٌ يا خليلتي ولا عيب فيكِ».

***في رؤيا يوحنّا**

يمكننا أن نقارن خاتمة الرسالة إلى كنيسة اللاذقيّة: «هاءَنذا واقفٌ على الباب أقرعه، فإن سمعَ أحدٌ صوتي وفتح الباب، دخلتُ إليه وتعشَّيت معه وتعشّى معي» (رؤ ٣/ ٢٠) بما أعلنته الحبيبة في النشيد ٥/ ٢: «إنّي نائمة وقلبي مستيقظ، إذا بصوت حبيبي قارعًا». ويبدو بوضوح أكبر أنّ وصف المرأة الملتحفة بالشمس والقمر تحت قدمَيها وعلى رأسها إكليل من اثنَي عشر كوكبًا (رؤيا ١٢) يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمرأة الغامضة والمرهوبة التي يذكرها النشيد في ٦/ ١٠: «مَن هذه المشرِفة كالصّبح، الجميلة كالقمر، المختارة كالشّمس، المرهوبة كصفوفٍ تحت الرايات؟». وأخيرًا فإنّ الفصول الأخيرة من الرؤيا، وهي تشبّه الأمّة المقدّسة، مدينة أورشليم «النازلة من السماء من عند الله، مهيَّأة مثل عروس مزيَّنة لعريسها» (رؤ ٢١/ ٢)، تختتم التوازي مع النشيد.

النشيد نصّ أساسيّ في التقليد الحكميّ

ثمّة قراءة أُخرى يميل إليها المفسّرون في أيّامنا، وتفترض هي أيضًا أنّ النشيد نصٌّ يستقي موقعه الأصليّ من الكتاب المقدّس، ولكن بطريقة مختلفة جدًّا عن القراءة التمثيليّة.

وتقوم أوّلاً على إيلاء أهمّيّة كبرى لعنوان النصّ الحكميّ «نشيد الأناشيد لسليمان». لكنّ ذلك لا يعني أنّها تجعل من سليمان كاتب النشيد، بل ترى فيه بالأحرى الاصطلاح الخاصّ بأدب التأليف باسم مستعار، الذي مورس بعد العودة من الجلاء، ويشير ذكر اسم سليمان على الأقلّ إلى أنّ النصّ دار في وقت مبكّر في الدائرة الحكميّة التي ينتمي إليها سِفرا الأمثال والجامعة، وجميعها يمتاز بعدم اهتمامها مباشرة بمصير إسرائيل التاريخيّ.

وتترافق هذه القراءة مع رفض لكلّ تفسير تمثيليّ للنشيد: فما من شيء في تلك القصيدة يدلّ القارئ دلالة واضحة على أنّه أمام نصٍّ أبطاله وأحداثه واقعيّة ولكنّها متنكّرة. ونلاحظ أيضًا أنّ النشيد يسبح في جوّ من الحبّ الوفيّ، في حين تحفل النصوص النبويّة باختبار عدم أمانة الشعب. يقول د. لِيْس: «في الواقع، لو لم يكن النشيد في قانون الأسفار الكتابيّة، لما فكّر أحد أن يُضفي عليه معنى تمثيليًّا، بل اكتفى بالنظر إليه كما هو». واعتبر أ. م. دوبارل كذلك أنّ النشيد هو في الأساس تغنٍّ بالحبّ البشريّ، فتفنّن في استخدام طريقة التوازي، العزيزة على القراءة التمثيليّة، وصنّف القصيدة التي نحن في صددها إلى جانب آياتٍ من سفرَي صموئيل وسفر الأمثال وحتّى من سفر ابن سيراخ التي تعالج موضوع الحبّ الزوجيّ.

وبذلك فإنّ هذا التفسير، الذي يرى في النشيد «قصيدة حبّ تحوّلت إلى مؤلَّف حكميّ» على حدّ ما ورد في عنوان الكتاب الذي وضعه پ. ڤينَندي، يعتبر أنّ النصّ يتحدَّث عمّا يدلّ عليه بوضوح شديد: فهو يعلن جودة الحبّ البشريّ وجماله. وهذا هو في الواقع الموقف الذي اتّخذه ـ وبوجه فرديّ جدًّا في الحقيقة بالنسبة إلى عصره ـ تيودورس المصيصيّ، حين قرأ النشيد في القرن الخامس فاعتبر أنّه أمام مجرَّد قصيدة غنائيّة وُصِفت لمناسبة زواج سليمان بأميرة مصريّة.

وإن نُظر إلى كتابنا من وجهة النظر هذه، كان موضوعه مجرَّد اختبار بشريّ أساسيّ، ظلّ سرُّه الساحر غالبًا موضَع تساؤل وذا طابع قدسيّ. أمّا الكتاب

المقدّس، الذي رأى كيف أنّ جيرانه الأقربين يضفون طابعًا جنسيًّا على ما هو إلهيّ وطابعًا قُدسيًّا على الهوى، فقد اكتفى بالحديث الصريح والسعيد عن الحبّ المتبادل، ولكن لا من دون بعض الأهداف التربويّة، كما لاحظ أ. م. دوبارل الذي قرأ في طريقة النشيد «تطهيرًا حازمًا للحبّ»: فقد أشار النشيد إلى حبّ واحد وحصريّ في مجتمع انتشر فيه تعدُّد الزوجات، وأشاد بحبٍّ قويّ كالموت في وقت كان الطلاق حلاً شائعًا. وأظهر تساويًا تامًّا حيث كان يُنظر إلى دورَي الرجل والمرأة على أنّهما غير متساويَين، وحرَّر الحبّ ـ كما تصوَّره في كلّيّته التي تشمل التعبير الجسديّ ـ من نزعة طبيعيّة لا حشمة فيها ولا ظرف، ولا إنسانيّة في آخر الأمر. ومن وجهة النظر هذه، جعل د. لِيْس من النشيد نصًّا يهدف بوضوح إلى انتشال الحبّ البشريّ من طابعه الأسطوريّ الوثنيّ (راجع النصّ المحاط بإطار).

النشيد شاهد على تأمُّل إسرائيل في نهاية القرن الخامس

فهل حُكِم علينا في آخر الأمر، بأن نلجأ إلى المناظرة؟ أم ينبغي لنا أن ننتظر ظهور معنى للنشيد يُكشَف لنا أخيرًا، كما يُعلن لنا باستمرار؟

إستمرار اللغز

فلنقلها بوضوح: ليس أكيدًا على الإطلاق أنّ التفسير الكتابيّ، بكلّ ما أُوتي من إمكانات، سيتوصَّل يومًا إلى استجلاء ما في النشيد من ألغاز استجلاءً تامًّا. لا لأنّنا أضعنا مفتاح النصّ، كما قال المفسِّر اليهوديّ سَعْديا في القرن التاسع («يُشبه النشيد قفلاً أضعنا مفتاحه»)، بل لأنّ القصيدة قد تكون كُتبت على هذا النحو لتتحاشى أيّ تفسير متسرِّع وفي جانب واحد.

في الفصول الثمانية، حيث تتجاور آيات يتردَّد صداها بوجه لا يقبل الجدل على طريقة أقوال الأنبياء وآيات لها صيغة حكميّة ولا شكّ، في حين يشير عدد من العناصر، من البداية حتّى النهاية، إلى قصائد حبّ بعيدة جدًّا عن اهتمامات العهد، يبقى النشيد غامضًا حتمًا. ولكنّ هذا الكلّ الغامض هو الذي في أساس أصالة هذا النصّ ورسالته الفريدة على الأرجح. وبدل أن نقطّعه مرّة أخرى ونحذف ما يتعارض والحجّة التي ندافع عنها، لا بدّ أن نقبل باستمرار اللغز، شرط

أن نتخلّى عن الضمانات التي يوفّرها التفسير المنظّم.

يبدو أنّ النشيد وُضِع عمدًا، بكتابته النهائيّة، في وجهة نظر غامضة وكأنّه يهدف إلى إظهار شيء من حقيقة لا مثيل لها تستكمل اختبار إسرائيل وتقليده، ليذهب بهما إلى مسألة توقع حداثتها في الحيرة.

لقد رأينا أنّ النصّ في حالته النهائيّة كان، ولا شكّ، موضع تنقيحات شاقّة ومعقّدة. وعلينا مرّة أخرى، في ما يختصّ بالنصوص الكتابيّة، أن نتخلّى عن الصورة الحديثة المبسّطة التي تحملنا على الاعتقاد بأنّ تحرير الكتاب عمل مؤلّف واحد. وقصّة تحرير النشيد هي، ولا شكّ، أكثر شبهًا بتحرير نصّ ترقى كلماته، في جزء منها، إلى ماضٍ بعيد، يصعب الوصول إليه على الأرجح، ثمّ تجتاز العصور التي ترسّب فيه عناصر مختلفة حتّى ساعة تحريره النهائيّ، ولكن من دون أن نفكّر مع ذلك أنّ تلك العناصر المتتالية تُلغي بعضها بعضًا أو تتنافر، بل إنّها تستطيع على العكس أن تتآلف... مثلَ نهرٍ يستمدُّ منبعه في أرض غريبة، ثمّ يحمل على مدى مجراه الطويل طميًا متنوّعًا يضفي عليه نغميّته وشخصيّته النهائيّة. ومع ذلك ليست قصّة المجرى في النشيد قصّة اجتياز احتماليّ لمشاهد متتالية: فالمطروح هو تاريخ إسرائيل والوحي، مع كلّ مراحله والقوّة الجاذبة نحو نهايته.

النشيد يهدف إلى نزع الطابع الأسطوريّ عن الحبّ

يذكّر د. لِيس كيف أنّ الوثنيّين المجاورين لإسرائيل كانوا يكوّنون عن الحبّ مفهومًا نفعيًّا، فيربطونه بخصب الأرض، عن طريق اتّحاد الإلـه والإلاهة، الذي يشير إليه زواج الملك والكاهنة. فيبيّن من هنا كيف أنّ الكتاب المقدّس يقوم بعمليّة مزدوجة لنزع الطابع الأسطوريّ على الصعيد الإلهيّ وعلى الصعيد البشريّ: «قبل كلّ شيء يرى الأنبياء أنّ علاقة زوجيّة من نوع جديد حلّت محلَّ علاقة الزواج الإلهيّ الأُفقيّة وهي العهد (العموديّ) بين الله وشعبه، حيث يأتي الخلاص، لا من رتبة زراعيّة يتمّ فيها زواج مقدّس، بل من تدخُّلات يهوه في تاريخ شعبه وتاريخ العالم. وتهدف هذه العلاقة إلى صنع التاريخ،

لا إلى إخصاب الأرض. (...). وإذا صحّ أنّ النشيد يصف الحبَّ البشريّ على النمط الإلهيّ، فليس المقصود أن يُنقَل النموذج الأوّليّ (...)، بل أن تُعاش علاقة العهد في الجنس. فليس الحبّ البشريّ نظامًا دينيًا لنرقى إلى الله ونكفّ عن أن نكون بشرًا فنصير آلهة. ونؤثّر في الله في إخصاب الأرض. وبالتالي يتحرَّر الجنس والهوى من همّهما ودورهما الدينيّ: وهنا تكمن العمليّة الثانية لنزع الطابع الأسطوريّ. لم يعد للعلاقة الجنسيّة بين الرجل والمرأة بُعد الزواج بين الآلهة في سبيل الخصب، وبذلك تستعيد دورها الحقيقيّ في خلق العالم. وإذا صحّ أنّ العمل، الذي قام به الأنبياء لنزع الطابع الأسطوريّ، أدّى إلى الكلام على خالق التاريخ، فإنّ العمل الذي قام به النشيد لنزع الطابع الأسطوريّ يؤدّي إلى الكلام على الخليقة التي ينبغي لها أن تعيش في ذلك التاريخ: فليس النشيد سوى تفسير للفصل الثاني من سفر التكوين».

د. لِيْس، **أجمل نشيد في الخليقة**، تفسير نشيد الأناشيد.

عدّة أوتار من المعاني عند مفترق القرن الخامس المشرف على نهايته

فيمكننا أن نعتقد بأنّ النشيد يعزف على عدّة أوتار من المعاني، كما أنّ القطعة الموسيقيّة المتعدِّدة الأصوات ترتسم على عدّة مدرَّجات.

من الناحية التاريخيّة يمكننا أن نتصوَّر تصوّرًا مقبولاً أنّ هناك نصًّا كان يشبه في البداية تقليد **أغاني الحبّ** على الطريقة المصريّة (لعلّه مرتبط بزواج سليمان من أميرة مصريّة؟)، ثمّ رُبِط، في إحدى مراحل انتقاله، **بالتقليد النبويّ** وتمّ فيه العمل بمراجع خاصّة بهذا التقليد. فإنّ التلميح إلى «جبال باتر» والأصداء التي تُردِّدها صيغة الامتلاك المتبادل، والنصوص المتوازية مع أقوال هوشع وأشعيا التي ذكرناها سابقًا، تحملنا على الوصول إلى استنتاج بهذا المعنى. ولكن إذا وافقنا، مع كثيرين غيرنا، على أنّ القسم الأساسيّ من النشيد يرقى إلى نهاية القرن الخامس، نتذكّر أيضًا أنّ التأمّل النبويّ في تلك الحقبة بالذات وصل إلى ذروة الوحي الذي كان معهودًا إليها.

ويشهد على ذلك بالأخصّ سفر أشعيا في قسمه الذي كُتِب بعد الجلاء. والنبوءة التي تشير إلى سرّ الحداثة المشيحيّة تُبرز في الوقت نفسه **صورة أُنثويّة** مدهشة وخفيّة. فالموضوع النبويّ التقليديّ الذي يتحدّث عن الله عريس الشعب يؤدّي، في نهاية المطاف، إلى صورة غير مألوفة عند إسرائيل هي صورة صهيون المقدَّسة التي تصفها خاتمة السفر (٦٦/ ٨) وهي تلد أمّة في يوم ٍ واحد! فإن كنّا هنا على الوتر النبويّ الذي افتتحه هوشع، نكون على نقطة متقدِّمة جدًّا، حيث ترتدي العروس إسرائيل سموًّا وقداسة مستحدثَين يُبعدان ذكريات الخيانة إلى ماض ٍ بعيد. وقد لا يكون من المصادفة، من وجهة النظر هذه، أن تظهر نصوص، على مرّ القرون التي تلت الجلاء، تسلّط الأضواء عدّة مرّات على شخصيّات نسائيّة ـ كراعوت وأستير ويهوديت ـ تشارك في الدفاع عن إسرائيل وفي مستقبله وخلاصه. وبذلك يقوى تمثيل نسائيّ إيجابيّ في جوهره ومشارك بوجه سرّيّ، في الخلاص الآتي.

وهناك وتر آخر في النشيد يمرّ على الأرجح أيضًا بالطريقة التي كانت **مسألة الزواج** تُطرح فيها بتعابير مستحدثة في عهد عزرا ونحميا. حتّى وإن كانت آيتا ملاخي (٢/ ١٥-١٦)، وهما تطرحان مرّة أخرى مسألة شرعيّة الطلاق، مقتضبتَين، فهما يسيران في اتّجاه الإشادة بأمانة الرجل والمرأة الواحد للآخر: «فصونوا أرواحكم، ولا تغدُر بامرأةِ صباك. لأنّه إذا طلَّق أحدٌ عن بُغض، قال الربُّ إله إسرائيل، غطّى لباسَه عنفًا، قال ربُّ القوّات».

وأخيرًا يدعو الاستناد إلى سليمان (١/ ١ و ٣/٧-١١) إلى الاعتقاد بأنّ التلميحات إلى التقليد النبويّ الواردة في النشيد لم يُحكم عليها بأنّها لا تتلاءَم مع خطّ آخر من التأمل: وهو الخطّ الذي توسّع في التفكير بشأن المسيح والحكمة في القرون اللاحقة للجلاء لا بل من المحتمل إلى حدّ بعيد أن يكون التلميح إلى سليمان هنا معطًى أساسيًّا في النصّ. كما بيَّن ذلك مؤخّرًا ر. ج. تورناي. فيكون الحبيب في النشيد ذلك الملك المشيح الذي تنتظره بنت صهيون، والذي تنبّأت به صورة سليمان المثاليّة، كما رآه بوجه خاصّ سفر الأخبار، مشيرًا إليه بصفته «رجل راحة» (١أخ ٢٢/ ٩) والمؤتمن على حكمة الله (٢أخ ١/ ١-١٢).

ووفقًا للتقليد، يبقى يهوه عروس إسرائيل الوحيد! نرى إذًا الغموض الذي ينشأ حين يحتلّ ذلك المشيح السليمانيّ في النشيد محلّ يهوه. وهنا يظهر المشيح

المسالم المشارك في حكمة الله، حيث يدلّ القول النبويّ على الله.

أَوَلا يكون في ذلك وحي مفتوح قليلاً على سرّ المسيح؟ ألا يصوِّر النشيد مسبقًا، وبصورة غامضة، ذلك السرّ الذي سينكشف عند تجلّي يسوع ابن الله العريس الوحيد للكنيسة عروسته، ذلك الذي يفتتح أزمنة العهد الجديد الذي ستكون إحدى علاماته عهد الرجل والمرأة اللذين يعيشان بعد اليوم الاتّحاد الذي أراده الله في البدء (راجع متّى ١٩/ ٣-٩)؟

حتّى وإن كُتب لنا أن تظلّ الوقائع والمناقشات التي رافقت كتابة النشيد خفيّة علينا في قسم كبير منها، يمكننا أن نرى في النشيد نوعًا من الكلمة الشاملة. وهو يشير إلى سرّ الخلاص، حتّى وإن كان مغطّى بحجاب، بوجه غامض ـ وكيف يمكنه أن يكون غير ذلك؟ ـ فيتحدَّث عن اتّحاد البشريّة والله، في كلامه على اتّحاد الرجل والمرأة جامعًا البداية والنهاية. فلا نتعجَّب بعد ذلك أن تكون قراءاته متعدِّدة إلى هذا الحدّ ومتنوِّعة تنوّعًا محيِّرًا. وبدل أن نرى فيه علامة غير مشجِّعة لنصّ عاصٍ يمنع نفسه عن قارئه، لماذا لا نميِّز فيه علامة نصّ يتقدّم في اتّجاه أسرار الخلق والتاريخ؟

دخول النصّ في القانون

اليقين التاريخيّ الوحيد هو أنّ النشيد كان أحد الأسفار التي أثارت قانونيّتُها جدالاً في جماعة يَمْنيا عند نهاية القرن الأوّل من عصرنا. فسُئل هل كان هذا الكتاب «ينجِّس اليدَين» حقًّا (= كان مؤلَّفًا مقدَّسًا). والمداخلة التي قام بها رابّي عقيبة في تلك المناسبة كان لها فائدة مزدوجة: فهي تبيِّن أنّه شاع في ذلك الزمن استخدام دنيويّ للنصّ (انتصب في وجه الذين كانوا يقرأون النشيد «في بيوت المشروبات»)، وتميل إلى تأكيد مقام النشيد الجليل في يهوديّة ذلك العصر، حين أعلن أنّ «العالم كلّه لا يضاهي اليوم الذي أُعطي فيه هذا النشيد لإسرائيل. فالكتابات كلّها مقدَّسة، ولكنّ النشيد هو قدس الأقداس» (مقالة يَدعيم ٣/ ٥).

في المقابل، لا يمكن أن نحدِّد بالضبط اعتبارًا من أيّ وقت أو لأيّ أسباب دخل النشيد في قانون الكتابات اليهوديّ. والراجح هو أنّه ظهر فيه للوهلة الأُولى

منسجمًا مع قراءته التمثيليّة. وعلى كلّ   السِفر معروفًا، إذ عُثر على أربع نسخ منه حال، هكذا قُرِئ في قمران حيث كان   في المكتبة.

نشيد الأناشيد وتقليد قراءته

سواء أكان النصّ كتابيًّا أم لا، فهو مؤلَّف قبل كلّ شيء من كلمات وجُمَل. ولكن، وراء تلك الحقيقة، هناك معطًى آخر، يؤلِّف جزءًا من هويّة النصّ غالبًا ما نهمله. وهو يرتبط بطريقة قراءته وتقبّله وفهمه والاستشهاد به على مدى القرون التي تفصلنا عن تحريره. ويرتبط أيضًا بتاريخ قراءاته أو بما يُسمّى اليوم **تاريخ قبوله**. لا شكّ أنّ في ذلك مظهرًا بعيدًا عن اهتمامات التفسير التاريخيّ النقديّ الذي نقوم به عادةً. فإنّه يُعنى بجذور النصّ وبيئته الأُولى والغرض الذي كُتِب لأجله. ولكن إن فكّرنا في الأمر كما يجب، وجدنا أنّ مصير النصّ والنجاح الذي أحرزه هما أمران ضروريّان لمعرفة هويّته.

في ما يختصّ بالنشيد، نلاحظ أنّ تقليد القراءة هذا هو فريد في غناه وفيضه. فما من كتاب، باستثناء المزامير، فُسِّر بهذا [illegible] وإنّ تلك الكمّيّة الهائلة من [illegible] التي رُبطت بآيات القصيدة الـ ١١٧ لترى فيها بوجه خاصّ حوار [illegible] المسيح والكنيسة توقع المعاصرين في حيرة شديدة. ففي أغلب الأحيان، يميل التفسير الحديث إلى أن يرى في النشيد مجرّد شاهد لعصر آخر من قراءة الكتاب المقدّس. ولهذا السبب تكاد جميع المؤلّفات المعاصرة أن تجهل تلك الناحية من نواحي النشيد وفي أفضل الحالات يشيرون إليه على سبيل التذكير وبدافع الفصول، مع الاقتناع التامّ بأنّ المقصود هو مقاربة النصّ على نحو لا لم تعد تشبه مقاربتنا.

ومع ذلك، فإنّ الأمر يستحقّ أن نتخطّى التغرُّب والارتياب. ففي الواقع يتضمّن تقليد القراءة هذا نصوصًا هي من أجمل ما كُتب في الأدب الروحيّ المسيحيّ. نذكر ممّا اشتهر منها **التفسير** الذي وضعه أوريجانيس في القرن الثالث والذي ظلّ شرحه الفاخر نموذجًا يُستلذّ به ويُحتذى على مدى العصور، **ومواعظ** القدّيس

بِرنَردُس حول نشيد الأناشيد التي تواصل التفسير القديم وتضيف إليه اللمسة الخاصّة بروحانيّة القرن الثاني عشر وعبقريّة مؤلّفها الأدبيّة. **والنشيد الروحيّ** الذي وضعه القدّيس يوحنّا الصليب، وهو في الوقت نفسه تحفة التصوُّف المسيحيّ وتحفة الأدب وحسب. وإذا كانت كلمات نشيد الأناشيد في أساس نصوص بهذا النطاق الواسع، فلا يمكن أن يكون ذلك خاليًا من المعنى: فإنّ هذا المصير يوضح حتمًا شيئًا من هويّة القصيدة نفسها. ويُضاف إلى ذلك أنّه، إذا دار الكلام على الفهم الروحيّ، فلا يمكن أن يمسي التفسير الذي كان في قلب الاختبار الكنسيّ عديم الفائدة فجأة، أو أن يُعتَبر فضولاً تخطّاه الزمن. ولا بدّ لما أنار حياة الكنيسة في الماضي أن يحتفظ بمعنى لحياة الكنيسة في أيّامنا، ما دامت تعيش، اليوم كما في الأمس، من سرّ العهد الذي تجلّى في المسيح.

لذلك ترانا الآن نتناول النشيد من خلال عدّة أسئلة جديدة. ما المكانة التي احتلّها في شعور المؤمنين، في حياة الكنيسة؟ كيف قُرِئَ هذا النصّ ومَن الذي قرأه؟ لماذا فُسِّر وأُعيدت كتابته نفسها؟ وماذا فُهم منه، حين كانت تلك الكلمات تقرأ في عصر الآباء وفي العصر الوسيط وما بعدهما، قبل أن تُقرأ بالطريقة التي نتناوله بها اليوم؟

تقليد قراءة تمثيليّة

يكاد ينتمي مجمل التفسير التقليديّ الذي تناول النشيد إلى القراءة التمثيليّة. وهي تقوم على إعادة تفسير فوريّة لدورَي الحبيب والحبيبة، وكلّ واقعة من وقائع النشيد، مع كلّ تفاصيلها المادّيّة، بألفاظ روحيّة. فمن خلال كلمات الشريكين البشريَّين في النشيد، نسمع الحوار القائم، إمّا بين إسرائيل وربّها، وإمّا بين المسيح والكنيسة، وإمّا بين المسيح والنفس الفرديّة. ونلاحظ أنّ هذه القراءة تتميَّز بأنّها تجتاز معنى الكلمات المباشر، دون أن تتوقَّف عنده، باتّجاه معنى غير مادّيّ. فيضمحلّ المعنى الحرفيّ تمامًا ومباشرةً على حساب المعنى المجازيّ.

ينتمي إلى هذا التفسير عمل التقليد الآبائيّ ومجمل التقليد التصوّفيّ اللذين سنتحدّث عنهما لاحقًا، باستثناء تقليد ثيودورس المصيصيّ الذي أعلن في القرن الخامس، خلافًا لآراء الجميع، أنّ النشيد يجب أن يُفهم، على حدّ قوله، كقصيدة غنائيّة كُتِبَت لتبرير زواج سليمان ببنت

فرعون، حتّى إنّ ثيودورس نفى أن يكون النشيد نصًّا موحى. وعلى أيّ حال، فقد شُجب هذا التفسير في مجمع القسطنطينيّة الثاني (٥٥٣). وظلَّ شبه معزول حتّى القرن السادس عشر.

مناقشات حول القراءة التمثيليَّة

كانت هذه القراءة، التي شاعت ممارستها في عصر آباء الكنيسة واشتهرت خاصّةً في مدرسة الإسكندريّة (إقليمنضس الإسكندريّ وأوريجانيس)، مثار مناقشات منذ القدم. لذلك كانت مدرسة أنطاكية (ثيودورس المصيصيّ ويوحنّا الذهبيّ الفم) المعاصِرة للسابقة، والتي تمارس قراءة أكثر اهتمامًا بحرف النصّ ومعطياته التاريخيّة، تستنكر، منذ ذلك الزمن، تجاوزات القراءة التمثيليّة وشذوذها.

وفي العصر الحديث، يحظى الرمز التمثيليّ، أكثر منه في أيّ وقت مضى، بسمعة سيّئة. فقد شبّهه كثير من المفسّرين بألعاب على الكلمات أو على الأفكار المتقلّبة والعشوائيّة، ولم يروا فيه سوى حمل النصوص على غير محملها، بالإضافة إلى أنّه يتجاهل بُعدَها التاريخيّ ويحرم تقليد إسرائيل من قوامه الخاصّ. واقترح جان دانييلو، بوجه خاصّ، أن نميِّز تمييزًا دقيقًا بين **الرمز التمثيليّ والمثاليّة**: فالأوّل، وهو وريثة فيلون الإسكندريّ المتأثِّر هو أيضًا بالتقليد اليونانيّ، يُدخِل إلى قراءة الكتاب المقدّس مبدأً غريبًا عنه. والمثاليّة، وهي تبيِّن، خصوصًا عند الانتقال من العهد الأوّل إلى العهد الجديد، كيف أنّ أحداثًا وشخصيّات من الماضي تصوِّر مسبقًا أحداثًا وشخصيّات مستقبليّة، تكون مسيحيَّة حصرًا (نوح هو صورة المسيح الذي يعبر مياه الموت العظيمة، وإسحق الذي يحمل حطب المحرقة هو صورة المسيح الذي يحمل الصليب، إلخ).

في الواقع، لا يمكن أن نحافظ على هذا التمييز. فقد ذكَّر هنري دو لوباك أنّ مفهوم المثاليّة لم يكن معروفًا على هذا النحو في عصر الآباء، وأنّ الرمز التمثيليّ يتأصّل في العهد الجديد في نصّ غل ٤/ ٢٤، وأخيرًا أنّ هذا الرمز،

الذي يُفهم ويمارس على وجه صحيح، يدور حول تفسير التاريخ الكتابيّ الذي يرتبط عند مركزه بحدث المسيح.

لكنّ القراءة التمثيليّة، وهذا أمر لا يقبل الجدل، استُخدِمَتْ أيضًا استخدامًا متطرّفًا، لا بل جنونيًا، فاقتصرت على ألعاب كلاميّة صرف تستجيب لأهواء القارئ.

غير أنّ التقليد التمثيليّ لا يقتصر على تلك التجاوزات. فإنّ جزءًا من المقارنات، التي يحيّرنا وجودها فيها، هي أيضًا نتيجة لصدى مجمل نصّ كتابيّ، كان أقرب إلى الأقدمين منه لنا، وكانوا يقرأونه على أساس اقتناع لاهوتيّ ثابت: وهو أنّ الكتاب المقدّس واحد وأنّ التاريخ المقدّس ينتمي إلى قصد واحد، حيث تتجاوب الأحداث ويمهّد بعضها لبعض ويخاطب بعضها بعضًا بوجه خفيّ. وإذا مورِس الرمز التمثيليّ في هذه الروح، لا يعود تمرينًا باطلاً ومزاجيًا، بل يصبح نوعًا من السير في داخل السرّ ومن التعرُّف إلى التخطيط الإلهيّ وفقًا للتماسك الذي يتجلّى شيئًا فشيئًا لبصيرة الإيمان.

يبقى أنّ نشيد الأناشيد يتضمّن مخاطر خاصّة: فإنّ النصّ لا يحتوي في الحقيقة معنًى تاريخيًا. وإن فضّلنا ألاّ نكتفي بمعناه الحرفيّ، فسرعان ما نميل إلى خطر الرمز التمثيليّ، دون أيّ رقابة. فنرى أنّ «الثعالب الصغار» التي تُتلف الكروم في الفصل الثاني تشير إلى الهراطقة، وتصبح النوافذ التي تترصّد الحبيبة من ورائها إشارة إلى الأنبياء. ونرى أيضًا أنّ تشبيه أسنان الحبيبة بـ «قطيع خرافٍ مجزوزة قد صعِدت من الاغتسال» يبرَّر بصفته تلميحًا إلى المبشّرين بكلمة الله، وقد وضعوا أحمال العالم وصعدوا من الاغتسال بالمعموديّة. ولا شكّ أنّ القارئ يمكنه أن يبدي بعض التحفّظات أمام هذا القدر من العبقريّة.

في أساس القراءة التمثيليّة قراءة شيرها شيريم اليهوديّة

إنّ التاريخ الذي سنسترجعه هو في الأساس تاريخ قراءة النصّ المسيحيّة. ولكن، قبل أن نتناول هذا الموضوع، لا بدّ لنا من التوقُّف عند القراءة اليهوديّة التي يدينُ لها الآباء مباشرة. والقراءة اليهوديّة لا تسبق المسيحيّة فقط وتجعلنا نطّلع على مرحلة من مراحل وجود النشيد هي أقرب إلى زمن تأليفه، بل تواصلت بموازاة

التقليد المسيحيّ وتطوّرت واغتنت بطريقة تثبت أهمّيّة النصّ الروحيّة في إيمان إسرائيل.

ترى القراءة التقليديّة عادةً في النشيد رمزًا تمثيليًّا **للمحبّة التي يكنّها الله لإسرائيل**. ويعتبر الترجوم أنّ القصيدة ترسم مجمل تاريخ إسرائيل بطريقة رمزيّة، من موسى إلى عصر التلمود: تشير تباعًا إلى التحرّر من مصر، وإعطاء الشريعة، وبناء الهيكل وتدشينه، والجلاء والعودة، وملك الحشمونيّين أيضًا وانتظار الملك المشيح. وتقليد المدراش يسير على النحو نفسه. فإنّ «الفصح»، أو عبور الله في وسط الشعب، يُشرح بإسهاب في نش ٢/ ٨-٩: «صوت حبيبي. هوذا مُقبِل وهو يطفر على الجبال ويقفز على التلال». ويُفسَّر عبور البحر بفضل نش ٢/ ١٤: «يا حمامتي التي في نخاريب الصخر...».

«ماذا كان الإسرائيليّون يُشبهون في ذلك الوقت؟ حمامة تهرب من الصقر وتستعدّ للدخول في نُخروب الصخر حيث تفحّ إحدى الأفاعي. إن بقيت خارجًا، فهناك الصقر! وإن دخلت، فهناك الأفعى! في مثل تلك الشدّة وُجِد الإسرائيليّون، عندما ارتفعت المياه سورًا، في حين كان العدوّ يطاردهم. وعلى الفور لجأوا إلى الصلاة. وفيهم قيل في كتابات التقليد المقدّسة: «يا حمامتي التي في النخاريب...» نش ٢/ ١٤» (مدراش ميخلتا، مقالة بِشالله في خر ١٣-١٧).

أمّا الحبيب فيفسَّر بأنّه تارةً الله نفسه، وتارة موسى، وتارةً المشيح الذي هو صورته، نظرًا إلى أنّ عيد الفصح اتّخذ تفسيرًا أخيريًّا ومشيحيًّا. **والشير ها شيريم ربّاه**، الذي يجمع، في حوالى القرن الثامن على الأرجح، التقاليد الخاصّة بالنشيد، يؤكِّد خطّ التفسير التمثيليّ هذا.

ومن وجهة النظر هذه أيضًا قُرئ النشيد تقليديًّا في اليوم السابع من **عيد الفصح**. وعلى هذا الأساس، كان أوّل «الأسفار الخمسة» أو **المجلّوت**، وهي الكتُب التي كانت تُقرأ في الأعياد الكبرى التي تحتفل بها الليترجيّة اليهوديّة (راعوت في عيد العنصرة، والجامعة في عيد المظالّ، والمراثي في ٩ آف وأستير في عيد فوريم). ويبقى مصدر ذلك الاستخدام غامضًا، في حين يتّفق تمامًا مع تفسير التقليد الذي يربط باستمرار بين النشيد والخروج.

غير أنّ النشيد حاضرٌ أيضًا في قلب التقليد التصوّفيّ اليهوديّ. ولهذا السبب أيضًا، على كلّ حال، فُرِضت بعض التحفّظات على قراءته: إنّه نصّ يلقّن أعظم الأسرار، فلا يمكن أن يقرأه مَن لم

يتقدّم، بما فيه الكفاية، في الطريق الروحيّة.

منذ القرون الأُولى على الأرجح، كان موضع تأمّلات نظريّة مرتبطة بصوفيّة **المِرْكابا** (المركبة: وهو تقليد غنوصيّ ينطلق من الفصل الأوّل من سفر حزقيال، عند رؤيا المركبة السماويّة). وفي مرحلة لاحقة، وضع تقليد القبلانيّة، مع الزُهَر، النشيد في قلب مراجعه.

أخيرًا، وفي مقابل تلك التفاسير التصوّفيّة السريعة والمخيفة أيضًا، يحتلّ النشيد مركزًا أقرب إلى الإلفة وإلى العائلة في داخل الحياة اليهوديّة. وبالاستناد إليه كانوا يدخلون في الشَبَت (والكلمة مؤنّث في العبريّة) ويستقبلونها كالعروس التي يتوجَّه إليها نشيد ليخا دُودي بوجه خاصّ، وهو نشيد وُضع في القرن السادس عشر ويُفتَتح بالكلمات التالية:

«تعالَ، يا حبيبي، إلى أمام عروسِكَ.

طلعت الشَبَت، لنذهبْ إلى ملاقاتها».

النشيد والزُهَر

يحتلّ الزُهَر مكانة مركزيّة في قلب التقليد التصوّفيّ والباطنيّ اليهوديّ الذي ازدهر مع الحركة القبلانيّة، اعتبارًا من منتصف القرن الثاني عشر. ففي نهاية القرن الثالث عشر تقريبًا، ادّعى قابل إسپانيّ أنّه اكتشف الكتاب التصوّفيّ، سِفِر ها زُهَر (كتاب البهاء الذي يرقى إلى عهد شمعون بن يوهاي (القرن الثاني قبل عصرنا).

وللنشيد فيه قيمة وإكرام كبيران. وعلاوةً على اعتبارات عدديّة دقيقة حول هندسة النشيد، يذكر الزهر في افتتاحيّته نش ٢/٢: «كالسوسَنَة بين الشوك، كذلك خليلتي بين البنات». وتستشهد بقيّة النصّ استشهادًا منتظمًا بالنشيد حتّى إنّه من الممكن اعتباره تفسيرًا حقيقيًّا للسفر الكتابيّ. وعلى كلّ حال، فإنّ قناعة القابَليين هي التي حرّكت منذ القرن الأوّل رابّي عقيبة لأنّ الزهر أعلن هو أيضًا:

«إنّ نشيد الأناشيد هو خلاصة الكتاب المقدَّس كلّه وعمل الخلق كلّه، وخلاصة سرّ الآباء. وخلاصة الجلاء إلى مصر وخلاص إسرائيل والنشيد الذي أُنشِد عند

عبور البحر الأحمر، وخلاصة الوصايا العشر والتجلّي في جبل سيناء، بالإضافة إلى سائر الأحداث التي جرت في إسرائيل في أثناء إقامته في البرّيّة، حتّى بناء الهيكل. إنّه خلاصة سرّ الاسم المقدّس والساميّ، وخلاصة تشتّت إسرائيل بين الشعوب ونجاته، وأخيرًا إنه خلاصة قيامة الأموات والأحداث التي ستجري حتّى مجيء اليوم الذي يُدعى «سبت الربّ». ويتضمّن هذا النشيد كلَّ ما هو كائن وكلَّ ما سيكون. وجميع الأحداث التي ستجري في الألف السابع، الذي هو سَبت الربّ، ملخَّصة في نشيد الأناشيد».

نشيد الأناشيد، نشيدُ المسيح والكنيسة

إنّ شهادة الإيمان التي تعلن أنّ يسوع هو تحقيق لرجاء إسرائيل تُدخِلنا في منحى جديد لتفسير النشيد، فإنّ الكنيسة أخذت تقرأ هذا النصّ على أنّه يعنيها. فالحبيب يطابَق مع المسيح، في حين أنّ الحبيبة تصبح صورة للكنيسة، التي يُنظر إليها تارةً في كيانها الجماعيّ، وطورًا بوجه فرديّ. وعلى مدى عصر الآباء والعصر الوسيط وحتّى ما بعدهما، قُرئ النصّ وجُدِّدت قراءته من وجهة النظر هذه مسبّبًا حصادًا مدهشًا من التفاسير.

ومن بينها كان عددٌ لا بأس به ألعاب مثقّفين تبدو لنا اليوم مصطنعة إلى حدّ بعيد ومن غير فائدة روحيّة حقيقيّة. ولكنّ هناك تفاسير أُخرى يُوجَد فيها النصّ وجودًا حيًّا، يقرأونه ويتأمّلون فيه ويُعلّقون عليه ككلمة تختصّ بقلب الاختبار المسيحيّ. ومَن يغوص في هذا التقليد، يكتشف أنّ النشيد لا يوجد فيه على الإطلاق كنصٍّ عسير أو غامض أو مزعج: بل يُعتبر، على العكس، ضروريًّا، ذلك بأنّه الطريق الملكيّ للتعبير عن سرّ التجسُّد، وهويّة الكنيسة، لتعليم ما هي حياة المعموديّة.

في نهاية التاريخ صوت الحبيب الآتي

هكذا قرأ التفسيرُ القديم كلمات نصّنا الافتتاحيّة وتأمّل فيها: «ليقبِّلْني بقُبَل فمِه». إنّه تنهُّد الحبيبة التي عرفت الله، ولا شكّ، على مدى تاريخ إسرائيل، ولكن دائمًا من خلال تأمُّلات تحجب حضوره.

وقد كتب أوريجانيس في تفسيره:

«إلى متى يرسل إليّ عريسي قُبلَه عن يد موسى، ويرسل إليّ قُبلَه عن يد الأنبياء؟ إنّها شفاه العروس نفسها التي أرغب أن أصل إليها. فليأتِ هو نفسه ولينزل هو

نفسه»، (مواعظ في النشيد ١، ٢، عدد ٣٧ مكرّر). وفي خطاه، تناول آخرون كالقدّيس برنَردُس والقدّيس يوحنّا الصليب، الموضوع نفسه، وفي نفوسهم تلك الرغبة التي هي رغبة الكنيسة فيهم. لذلك يصبح حوار النشيد، بوجه مثاليّ، كلمة الأزمنة الأخيرة حيث «إنّ الله، كما تقول كلمات الرسالة إلى العبرانيّين، بعد ما كلَّم الآباء قديمًا بالأنبياء مرّات كثيرة بوجوهٍ كثيرة، كلَّمنا في آخر الأيّام هذه بابنٍ جعله وارثًا لكلِّ شيء وبه أَنشأَ العالَمين» (عب ١/١).

وكصورة أيضًا لتاريخ الخلاص تُفهم تنقّلات الحبيب ووثباته التي تتردَّد في القصيدة. وفي مواعظ هيپوليطس التي تُعتبَر أقدَم تفسير للنصّ وصل إلينا (في مطلع القرن الثالث)، يُقرأ النشيد بهذا المعنى. وقد توقَّف هيپوليطُس عند كلمات ٢/٨: «صوتُ حبيبي. هوذا مُقبِل وهو يَطفِر على الجبال ويقفِز على التّلال. حبيبي يُشبِه ظبيًا أو شادِن أيِّلة». وأضاف محدِّقًا إلى النصّ وإلى عمل المسيح في وقت واحد:

«قفز الكلمة من السماء إلى جسد العذراء. ومن الحشا المقدَّس، قفز إلى الخشبة، ومن الخشبة إلى مثوى الأموات. ومن هناك إلى جسد البشريّة على الأرض. آه! إنّها قيامة جديدة. ثمّ ما لبث أن قفز من الأرض إلى السماء. وهناك جلس عن يمين الآب، وسيأتي ثانيةً في قفزة على الأرض من أجل الخلاص النهائيّ».

نشيد الأناشيد يقول لنا مَن هي الكنيسة

مَن هي الكنيسة؟ إنّه سؤال يُطرح في جميع العصور، لأنّ هناك سرّ الكنيسة الذي يقوم، لا على أنّها حقيقة غير واضحة وملتبسة، بل على إنّ بشريّتنا تلتقي فيها سرّ الله نفسه! هناك عدّة طرق للاقتراب من ذلك السرّ باستخدام مفردات كتابيّة، وبوصفها «شعبًا» و«كرمًا»، و«قطيعًا» يرعاه الله أو حتّى «عروسًا». وقد نالت هذه التسمية الأخيرة حظوة عند آباء الكنيسة وعند الذين لجأوا إلى النشيد من بعدهم ليعلّموا المعمَّدين أن يعرفوا مَن هم: وكانوا يعظون باستمرار، على مثال القدّيس أوغسطينُس.

«أنتم تعرفون العريس، إنّه يسوع المسيح. أنتم تعرفون العروس، إنّها الكنيسة، فأكرموا العروس كما تكرمون عريسها، لتكونوا أبناءَها» (العظة ٩٠).

وعندما تأمَّل الآباء في النشيد، عرضوا كلّ غنى المعنى الذي تتضمَّنه عبارة القدّيس بولس التي تصف الكنيسة بأنّها «جسد المسيح»، مع كلّ الواقعيّة الروحيّة التي تضفيها عليها رسالته إلى أهل أفسس

خاصّةً. فكما أنّ الرجل والمرأة يتَّحدان في جسد واحد، كذلك المسيح والكنيسة، لأنّه «جاد بنفسه من أجلها ليقدِّسها، مطهِّرًا إيّاها بغسلِ الماء وكلمةٍ تصحَبُه، فيَزُفَّها إلى نفسه كنيسةً سنيّة لا دنَس فيها ولا تغضُّن ولا ما أشبه ذلك، بل مقدَّسةٌ بلا عيب» (أف ٥/ ٢٥-٢٧). وقد فُهِم التجسُّد على أنّه سرّ زواج. فلنستمع إلى القدّيس برنَردُس في عظة ليلة عيد الميلاد، حيث يظهر النشيد في كلّ سطر دون أن يُستشهَد به حرفيًّا:

«إنّ الكنيسة، التي ينعشها شعور العريس إلٰهها وروحه، تريح حبيبها على حضنها، في حين أنّها تحتلّ للأبد المرتبة الأُولى في قلبه وتحتفظ بها. ذلك بأنّها جرحت قلب عريسها. وأدخلت عين التأمّل حتّى عمق أعماق الأسرار الإلهيّة. هو وهي يجعل كلٌّ منها مسكنه الأبديّ في الآخر».

نرى إذًا أيّ نتيجة حاسمة تؤدّي إليها هذه الطريقة في وصف الكنيسة. فإن كانت واحدة مع المسيح، كالعريس والعروس في النشيد، فلا يعقل أن نعلن أنّنا ننتمي إلىٰ المسيح ولا إلى الكنيسة! وقد ذكّر القدّيس أوغسطينُس بذلك أولئك الذين قد يميلون إلى سلوك هذا الطريق، مؤكِّدًا أنّ «الحبّ لا يتجزَّأ».

ومع ذلك، إذا كانت الكنيسة ـ قبل أيّ تعريف آخر قد نعرّفها به ـ تلك التي يحبّها المسيح، فلا يعني ذلك أنّ علينا أن ننظر إليها نظرتنا إلى حقيقة روحيّة مثاليّة، بعيدًا عن اختبارنا، كنموذج بعيد لا يكون المجمع الكنسيّ الحاضر سوى انعكاسٍ باهت له. هذه الحبيبة مؤلَّفة من معمَّدين، أي من خاطئين يدعوهم الله من الظلمة إلى النور طوال حياتهم وطوال التاريخ الحاضر. فإنّ الكنيسة مقدَّسة وخاطئة في وقت واحد. والعريس يحبّها على الرغم من خطيئتها. إنّه يحبُّها حبًّا يهدف إلى تحويل بشاعتها إلى جمال. ومرّةً أُخرى نقرأ في النشيد تلك الكلمات التي تمكّن من التعبير عن هذه الحقيقة الأساسيّة، وعلى الأخصّ تلك الآية التي تعلن الحبيبة فيها: «أنا سوداء لكنّني جميلةٌ يا بناتِ أورشليم» (١: ٥) وجُدِّدت قراءتها وفسِّرت تفاسير لامتناهية، على أنّها التعبير المفضَّل عن تلك الهويّة الغريبة. ومن بعد أوريجانيس، توقّف عندها مطوَّلاً عدد كبير من المفسِّرين. وهذا ما فعله، من بين الكثيرين منهم، غريغوريوس النيصيّ:

«لا تتعجّبوا من أنّ (عريسي) قد أحبّني حين كنتُ سوداء بفعل خطيئتي وأشبه بالظلمات بأعمالي. لأنّه جعلني جميلة بحبّه مستبدلاً جمالَه بتشويهي. وقد نقل

إلى نفسه وصمة خطاياي فوهبني نقاوته، إذ جعلني مشاركةً في جماله».

وفي الخطّ نفسه، يضيف غريغوريوس، ليحثّ مستمعيه:

«حتّى وإن كنتم خيام قيدار بفعل سكنى أمير سلطان الظلام فيكم ـ لأنّ كلمة قيدار تعني الإظلام ـ فستصبحون خيام سليمان، وبعبارة أخرى ستصبحون هيكلاً للملك، لأنّ الملك سليمان قد جعل فيكم سكناه».

وتوسّع بعد ذلك في رؤيا تلك المعجزة التي تلد منها الكنيسة بعبارات مهيبة:

«لذلك يصبح الغرباء مواطنين، والبابليّون سكّان أورشليم، وتصبح الخليلات عذارى، والأثيوبيّون ذوي بياض ناصع. وتصبح صور مدينة العلاء» (العظة الثانية في النشيد).

وفي ذروة هذه المعجزة، تبرز الكنيسة التي يثير جمالها إعجاب الحبيب. فهكذا استُشهِد بآيات النشيد التي تعبِّر عن تعجّب الحبيب وهكذا فسِّرت، كالدهش الوارد ذكره في ٣/٦ والذي قُرِئ عادةً على أنّه سؤال يختصّ بظهور أنثويّ: «مَن هذه الطالعة من البرّيّة كأعمدةٍ من دخانٍ معطَّرٍ بالمُرّ والبخور وبجميع مساحيق التّاجر؟»

ومرّة أخرى يعلِّق القدّيس أوغسطينُس في إطار مقالة في المزمور ١٠٣: «أنت جميلة إذًا أيّتها الكنيسة، فقد قيل لكِ في نشيد الأناشيد: أيّتها الجميلة في النساء (نش ٥/ ٩)، وقيل فيك: مَن هذه الطالعة مبيَّضة (نش ٨/ ٥ الترجمة السبعينيّة)؟ ماذا يعني مبيَّضة؟ يعني أنّها محاطة بالنور لا مبيَّضة ومخضَّبة كما تتخبّض النساء اللواتي يردن أن يظهرن بما لسن هنَّ عليه، ولا مكلَّسة كالحائط، لأنّ كلّ حائط مكلَّس، وهو رمز الرياء والمخادعة، سيُضرَب كما قال الرسول (رسل ٢٣/ ٣). إنّ الحائط المكلَّس يلمع من الخارج بطلائه، أمّا من الداخل فليس هو سوى طين. ليست الكنيسة إذًا مبيَّضة على هذا النحو، ولكنّها مبيَّضة بالنور الذي يغمرها، لأنّها ليست بيضاء من تلقاء نفسها» (...)

لقد وافتكِ النعمة وبيَّضتكِ وأنارتكِ، كنتِ سوداء من قبل ونعمة الربّ جعلتكِ بيضاء. «بالأمس كنتم ظلامًا، أمّا اليوم فأنتم نورٌ في الربّ (أف ٥/ ٨)» فقد قيل فيكم إذًا: مَن هذه الطالعة مبيّضة (نش ٨/ ٥)؟ أنت الآن رائعة، وبالكاد يمكننا الآن أن نتأمّلك. إنّ الآية التالية هي في الواقع كلمة إعجاب: «مَن هذه الطالعة مبيَّضة ومنيرة وبريئة من الدنس والتغضُّن (أف ٥/ ٢٨). أليست تلك التي كانت غارقة في مَوحِل المظالم؟ أليست تلك التي كانت تزني مع الأصنام؟ أليست تلك التي كانت

مستسلمة لكلّ الأهواء الفاسدة وكلّ شهوات الجسد؟ مَن هي إذًا هذه الطالعة مبيَّضة؟»

نشير أيضًا إلى أنّه، اعتبارًا من تفسير أوغسطينُس، شاع التمييز بين القراءة التي ترى في الحبيبة الكنيسة بمعناها الجماعيّ وتلك التي تطابقها مع النفس الفرديّة. فتارةً يتجاور التفسيران وطورًا يستأثر أحدهما بالقراءة بغضّ النظر عن الآخر. غير أنّ هذا التمييز لا يؤدّي إلى تضادّ: فإنّ هذه التفاسير تمثّل فقط وجهَين متضامنَين ومتكاملين للواقع الكنسيّ وفقًا للمبدإ الذي أطلقه القدّيس بطرس دميان: «كلُّ نفس هي، إلى حدّ ما، بالتستُّر الأسراريّ، الكنيسة في ملئها».

تفسير الحياة الأسراريّة بمساعدة نشيد الأناشيد

جدير بالذكر أنّ تفهُّم الكنيسة على هذا النحو، كما يوضحه النشيد، ظهر في القرون الأُولى في مواعظ موجَّهة إلى عموم الشعب المسيحيّ. فإنّ الكنيسة بأسرها، من أوضع الناس إلى أرفعهم، مدعوّة إلى أن ترى نفسَها في حبيبة النشيد، لأنّ الحياة المسيحيّة نفسها يُنظر إليها كأنّها حقيقة [illegible]جيّة. والأسرار على الأخصّ تحقّق [illegible] الذي يتحدَّث عنه نصُّنا. لذا يمكن أن تصبح الدعوة «كلوا أيُّها الأخِلاّء اَشرَبوا» الواردة في نش ٥/١، صورة التدرُّج المسيحيّ. لهذا السبب لا يتردّد التعليم المسيحيّ المألوف أن يستند إلى حوار الحبيب والحبيبة.

فهو يعلِّم الموعوظ التاريخَ المقدّس بتفسير النشيد له، كما يعلِّمه أن يرى في نفسه عروس المسيح التي توجَّه إليها كلمات الحبيب، ويبيِّن له كيف يتحلّى باستعدادات قلْب العروس ليستطيع بالتالي أن يقول هو أيضًا كلمات الحبيبة. لذلك كانت تعاليم العماد المسيحيّة، التي يُلقَّن الموعوظون بموجبها معنى أسرار التدرُّج التي سيقتبلونها، تحتوي تلميحات كثيرة إلى النشيد.

لذا كان يُجمَع، في القرون الأُولى من عمر الكنيسة، بين الدخول الاحتفاليّ إلى بيت العماد وكلمات الحبيبة: «قد أدخلني الملكُ أَخاديرَه» (نش ١/ ٤). ومن دون أن يستشهد القدّيس يوحنّا الذهبيّ الفم بالنشيد، أكّد هذا التفسير الزواجيّ، عندما افتتح أحد تعاليمه المسيحيّة بالكلمات التالية:

«فلنجتهد إذًا في أن نخاطبَكم مخاطبَتنا للعروس التي عليها أن تُزفّ إلى غرفة عرسها المقدَّسة، معرِّفين إيّاكم بغنى العريس الفائض والعطف الفائق الوصف

الذي يُظهر للعروس، ولنبيِّن لها من أيّ شرور خلّصها وبأيّ خيرات ستتمتّع» (التعليم الأوّل، ٣).

ونلاحظ أيضًا أنّ معنى حركات الرتبة يفسّر غالبًا بالاستناد إلى النشيد. فعلى سبيل المثال، تُشبَّه حركة نزع الثياب عن الموعوظ بما ورد في ٥/٣: «قد نزعتُ ثوبي فكيفَ ألبَسُه؟». كما يُفسِّر القدّيس أمبروسيوس قائلاً:

«بعد ذلك، عليكم أن تقتربوا من المذبح. فقد أخذتم تتقدّمون. والملائكة نظروا ورأوكم تقتربون (...). فسألوا: مَن هذه الطالعة مبيَّضة من الصحراء؟» (في الأسرار ٤/٥).

كذلك يُفسَّر سرّ التثبيت بكلمات النشيد. فيشرح أمبروسيوس أيضًا:

«كما أنّ الروح القدس في قلبك، كذلك المسيح في قلبك أيضًا. كيف؟ إنّك تجد ذلك في نشيد الأناشيد: إجعلني كخاتمٍ على قلبك، كخاتمٍ على ذراعك» (في الأسرار ٦/٦).

ويختم، مُظهِرًا بنات أورشليم وقد استولى عليهن، عند رؤيتهنّ المعمَّدين الجدد، الدهش والإعجاب اللذين استوليا على الملائكة عند صعود المسيح! إنّ التدرُّج المسيحيّ هو حقًّا صورة المسيح القائم من الموت والصاعد إلى أبيه. والمعمَّدون يتعلَّمون ذلك بالتأمّل في كلمات النشيد كما يُتلى أمامهم.

نرى إذًا، في هذا الاستخدام القديم للنشيد، أنّ المقصود ليس تفسير النصّ تفسيرًا علميًّا وشاقًّا، كما هو شأن المفسِّرين في أيّامنا، فإنّ المقصود، بانقلاب غريب في الأوضاع، في نظرنا على الأقلّ، ليس هو تفسير النصّ بقدر ما هو الاستناد إليه بالنظر إلى قدرته على توسيع أفق الحياة المسيحيّة وإظهار مغزى الرّتب التي تُدخِل فيها. والهدف، في آخر الأمر، هو الدخول في حواره لسماع الحبيب، وكأنّها آتية من المسيح، والتمكّن بالتالي من الإجابة بكلمات الحبيبة. ومن وجهة النظر هذه، كان إعلان البشارة، الذي يستشهد بالنشيد ويستعمله، يهتمّ أوّلاً بالتذكير بالشروط الواجب إتمامها للمشاركة في هذا الحوار.

إستخدام النشيد استخدامًا صحيحًا في التقليد الآبائيّ

ثمّة جملة وردت عند أوريجانيس في أولى **المواعظ** التي وصلت إلينا منه عن النشيد، يمكن اعتبارها مفتاح قراءات هذا النصّ في عصر الآباء. وفيها يحرّض مستمعيه بالكلمات التالية:

«إسمع كلمات نشيد الأناشيد وأسرع في الدخول إليه، مردّدًا مع العروس ما قالته العروس، لتستطيع أن تسمع ما سمعته العروس نفسها» (مواعظ في نشيد الأناشيد ١/١).

لكنّ الدخول في أعماق الحبّ التي تعبّر عنها كلمات النشيد لا يمكنه أن يتمّ مباشرةً دون شرط مسبَق. وقد ذكّر بذلك غريغوريوس الكبير في الصفحات الأولى من **تفسير نشيد الأناشيد** الذي وضعه في نهاية القرن السادس. فكما أنّ اللباس الأبيض، رمز العماد، كان ضروريًّا في مثل الإنجيل ليُقبَل المدعوّ في وليمة الملك، كذلك يكون اللباس الأبيض ضروريًّا من أجل قراءة النشيد قراءة شرعيّة وسليمة:

«علينا أن نأتي إلى ذلك العرس المقدّس، إلى زفاف العريس والعروس، مع أعمق مفهوم للمحبّة، وبكلام آخر، أن نأتي إليه مع لباس العرس. وهذا ضروريّ: فإذا لم نلبس لباس العرس - أي مفهوم صحيح للمحبّة - سنُطرد من وليمة العرس إلى الظلمات البرانيّة، أي إلى عمى الجهل (٦/٤-١٠).

وهذا ما سبق لغريغوريوس النيصيّ، أحد أعظم أصوات التقليد الشرقيّ، أن عبَّر عنه في القرن الرابع، في المواعظ التي ألقاها عن النشيد: «أنتم الذين، بناءً على نصيحة بولس، خلعتم الإنسان القديم مع أعماله وشهواته، كما تخلعون ثوبًا باليًا، ولبستم، بنقاوة حياتكم، ثياب الطهارة التي أظهرها الربّ يوم تجلّيه على الجبل، أو بالأحرى لبستم سيّدنا يسوع المسيح نفسه، مع قميصه المقدّس، وتجلّيتم معه لتصبحوا متحرِّرين من الأهواء وإلهيّين، تعلّموا أسرار نشيد الأناشيد. أُدخلوا إلى الخدر الذي لا يُفسد، لابسين اللباس الأبيض، لباس الأفكار النقيّة التي لا عيب فيها» (العظة الأولى).

نشيد الأناشيد ومراحل الحياة الروحيّة

بالتوازي مع تقليد القرون الأُولى الذي لم يتردَّد في استخدام النشيد ضمن التعليم المسيحيّ العاديّ، ما لبث أن لاح موقف آخر حيال النصّ. وإلى جانب الطريقة التي لا تخلو من الجرأة في دعوة المعمّدين الجدد إلى الغوص في حوار الحبّ الوارد ذكره في النشيد، ترسَّخ موقف حكيم ومتحفّظ إلى حدّ ما.

وهنا أيضًا كان أوريجانيس في أساس التقليد. فإنّه يفتتح **التفسير** الطويل، الذي أتى به عن النشيد (والذي لا نملك منه سوى مقاطع من ترجمة روفينس إلى اللاتينيّة)، بمقدّمة واسعة تحلّل المشاكل الخاصّة بقراءة هذا السفر وفهمه. ويلاحظ أوّلاً أنّ هذا النصّ صعب بسبب لغته: ذلك بأنّ لغة الحبّ تتضمّن التباسات خطرة. وبكلمات متقاربة جدًّا أحيانًا، يعبِّر في وقت واحد عن أسمى المشاعر وعن الأهواء التي لم تهذَّب إلاّ قليلاً.

وفضلاً عن ذلك، يحتلّ النشيد مكانةً فريدة جدًّا في الكتاب المقدَّس. ويقول أوريجانيس إنّه نصّ يتلاءم مع كمال الحياة الروحيّة، في آخر الدرجات من مسيرة النفس إلى الله. وشبّه أوريجانيس الحياة المسيحيّة بأنّها ارتقاء يحاول، من مرحلة إلى مرحلة، أن ينمو في علاقة حميمة مع الله. وغالبًا ما لجأ إلى صورة السلّم التقليديّة ليرمز إلى هذا المفهوم. فيعدِّد سبعة أناشيد من العهد القديم، بدءًا بنشيد موسى في خر ١٥ إلى نشيد داود في ١ أخ ١٦، وهي تشبه درجات السلم المنتصب بين الأرض والسماء. وإزاء كلّ نشيد تناسبه سبع مراحل من تاريخ إسرائيل، ثمّ سبع مراحل من الحياة الروحيّة. وآخر نشيد هو نشيد الأناشيد. وكما أنّ أيّام الأسبوع الستّة تجد كمالها في اليوم السابع، يوم الشَبَت، كذلك تكون ذروة الأناشيد الستّة ذلك النشيد السابع والأخير الذي يمثّل ملء اليوم السابع.

وفي هذه الظروف، لا نستغرب أن تكون استعدادات القارئ وتقدّمه في الحياة الروحيّة عنصرًا أساسيًّا في قراءة النشيد وفهمه. فهناك سنون في الحياة الروحيّة كما أنّ هناك سنين في الحياة الجسديّة. ولا يمكن أن يكون للنصّ المعنى نفسه، سواء قُرِئ في هذه المرحلة أو تلك من مراحل الطريق إلى الله. فمَن كان غريبًا عن معرفة الله لن يرى فيه سوى تعبير عن حبٍّ بشريّ قد تكون عباراته الملتهبة نفسها حجر عثرة في إطار الوحي الكتابيّ. وقد يرى فيه دعوة

إلى التمتّع يخشى أن تجعل من النشيد، في نظره، نصًّا مضرًّا. فأوريجانيس يشير بشدّة على هذا النوع من القرّاء أن يمتنعوا عن قراءته. وفي المقابل، يمكن القارئ «الروحيّ» (بالمعنى الذي يقصده بولس حين يتحدّث عن الإنسان الروحيّ أي الإنسان الطيّع لروح الله) أن يرى في الكلمات نفسها تجلّيًا لأعظم حبّ ودخولاً في سرّ قلب الله. وأكثر من ذلك، سيرى هذا الإنسان نفسُه أنّ معنى النصّ يتجدَّد بقدر ما يتعمّق فيه اختبارُ الله، لأنّ «كلّ نفس تجذب كلمة الله وتُدخِله فيها وفقًا لقدرتها وإيمانها».

في وجهة النظر هذه، التي تواصل، على كلّ حال، هذا النشيد وتقليده اليهويّ، لا يمكن أن يكون نصّنا بعد ذلك سهل المنال. فإنّ فهم النشيد وفقًا لمعناه الإلهيّ يفترض أن يكون المرء قد تقدّم بما فيه الكفاية في معرفة الله. والذي اختبر شيئًا من الاتّحاد بالله وطعم تلك الإلفة المؤثّرة يمكنه وحده أن يباشر تلك القراءة دون أيّ سوء فهم.

كان أوريجانيس أوّل مَن شدَّد على تلك [illegible]ستعدادات، في التقليد المسيحيّ، وقد [illegible] [illegible] الموضوع كثيرون من بعده. ففي [illegible] [illegible] عشر، أوضح القدّيس برنردس [illegible]

«في نشيد العرس الذي هو نشيد الأناشيد، يبرز الحبّ من كلّ مكان. وإذا رغبنا في التوصّل إلى فهم ما نقرأه فيه، فلا بدّ لنا من أن نحبّ. وإلاّ فإنّنا نسمع قصيدة الحبّ هذه أو نقرأها عبثًا: من دون حبّ لا نتوصَّل إلى شيء، والقلب البارد لا يمكنه أن يفهم شيئًا من كلمة النار هذه» (العظة ٧٩/ ١ حول النشيد).

فإنّ مقياس الفهم هنا يتحكَّم به مقياس الحبّ. وقد أكّدت ذلك تريزيا الأبيليّة حين شرحت النصّ بعد مضيّ أربعة قرون: إنّ النشيد يرسم خطًّا، عند قرّائه، بين مَن لا يجدون فيه سوى ذريعة للضحك ومَن يدركون، لأنّهم يعيشونه، «ما يجري بين الله والنفس».

حين تكون الحياة المسيحيّة إلفة حبّ بين الإنسان والله

منذئذٍ، وشيئًا فشيئًا، أصبح نشيد الأناشيد ذلك النشيد المثاليّ الذي يتغنّى بإلفة الحبّ مع الله، والنصّ المفضَّل عند الذين «يلتمسون وجه الله». إنّه قصيدة الحياة المسيحيّة التي تُفهَم بمغناها الجذريّ كحياةٍ مطعَّمة في سرّ الله، ومهتمّة بالنموّ، برعاية الله، في إلفة حضوره. ومن بين جميع النصوص الكتابيّة، يظهر وكأنّه النصّ الذي يلبّي على أفضل وجه رغبة النفس في

«أن تكون متّحدة بكلمة الله وأن تلج أسرار حكمته وعلمه كما لو أنّها تلج خدر العريس السماويّ»، على حدّ قول أوريجانيس أيضًا.

ولكن، حين يرتبط النصّ بأعظم تقدّم في الحياة الروحيّة، يبتعد بالحركة نفسها عن المؤمنين البسطاء الذين لا يجرؤون على أن يروا أنفسهم في دعوة سامية إلى هذا الحدّ، مع أنّها ليست إلاّ دعوة العماد... ويكتسب النشيد وضع نصّ **محفوظ**، محفوظ لأولئك الذين سيُدعَون «المتصوّفين». ويكون بذلك مصدر إلهامٍ أساسيّ للتصوّف المسيحيّ.

مرّة أخرى، نلتقي، في أساس هذا التصوّف، أوريجانيس والطريقة التي أضفى بها قيمة على بعض مواضيع النشيد وعالجها. وكان أوّل مَن قرأ فيه قصيدة عن اتّحاد النفس بكلمة الله. كما أنّه طوَّر، انطلاقًا من آياته، تعليم **الحواسّ الروحيّة** الذي يجعل من الحياة التصوّفيّة معرفة اختباريّة للأمور الإلهيّة: فيستند إلى عالم الأحاسيس التي تجتاز النشيد، ليصف كيف أنّ الإنسان الذي يقبض الله عليه يجدِ نعيمه وسيجده في الربّ، كما ورد في المزمور ٣٦. ووضع موضوع **سقم الحبّ** انطلاقًا من نش ٢/٥: «قد أسقمني الحبّ»، وأش ٤٩/٢، كما في الترجمة السبعينيّة: «جعلني سهمًا محدَّدًا وفي جعبته سَتَرني».

في الشرق، وبعد مرور قرن ونصف، أدخل غريغوريوس النيصيّ (٣٣٠-٣٩٥)، بفضل **المواعظ في نشيد الأناشيد** التي ألقاها حوالى ٣٩٠ لمناسبة الصوم، بضعة مواضيع شهيرة أخرى. فقد ألهمته دعوة نش ٥/١ «كلوا أيّها الأخلاّء آشربوا وآسكَروا أيُّها الأحبّاء» تأمُّلاً حول ما دعاه «السكر المعتدِل» الذي «يؤدّي إلى جذب النفس نحو الأمور الإلهيّة». كما أنّه اقتبس، من إعلان الحبيبة الذي يلي مباشرة الدعوة السابقة: «إنّي نائمة وقلبي مستيقظ»، الحثّ على «النوم»، أي على مقاومة إغراءات العالم المحسوس، ولكن من أجل استيقاظ أفضل، أي من أجل العيش في التوق الناشط إلى الله.

وأخيرًا، استعاد غريغوريوس النيصيّ فكرة أوريجانيس القائلة بأنّ النشيد يتناسب وأعلى درجة في الحياة الروحيّة، وتوسَّع فيها بطريقة مميَّزة. فوصف مفارقة الحياة الروحيّة حيث يستطيع الإنسان أن يتقدَّم في معرفة الله، ولكن من دون أن يُلغى شيء من التعالي الإلهيّ. وخلافًا للفكرة اليونانيّة الشائعة بوجه عامّ في عصره، والقائلة بأنّ التغيير لا يمكنه أن يكون إلاّ تقهقرًا وخسارة، أكّد أنّ الحياة الروحيّة نموّ

وديناميّة وحركة. وبما أنّ الله لا يحدّه حدّ، فإنّ التماس وجه الله طريقٌ غير متناهٍ لا يولّد السير فيه أيّ تعب أو إعياء. ووصف النفس التي يدفعها العريس إلى الأمام من وقت إلى آخر قائلاً لها: «قومي، تعالي»، وداعيًا إيّاها باستمرار إلى الانتقال إلى مكان آخر. ولأنّ الكمال لا يعرف حدًّا، فهي تقدُّم مستمرّ، وتحوُّل «من مجد إلى مجد»، كما يقول القدّيس بولس (٢ قور ٣/١٨). فالمطلوب إذًا، بحسب عبارة غريغوريوس الجميلة، أن «نذهب من بداية إلى بداية ببدايات لا نهاية لها أبدًا»:

«بعد أن تكون العروس قد تقدَّمت بهذا القدر نحو الكمال، تطلب أن تحصل على الرؤية الواضحة التي يتمتّع بها مَن يخاطبها وتتلقّى منه كلمته دون أيّ وسيط. ومن الطبيعيّ بعد ذلك أن تصير النفس طوباويّة بارتقائها الساميّ، لأنّها وصلت إلى ذروة أمانيها. وهل هناك في الواقع أمر أعظم من رؤية الله يستحقّ التطويب؟ ومع ذلك، ليس هذا أيضًا سوى نهاية لما سبق أن تمّ فأصبح بداية التوق إلى الخيرات العليا.

ومرّةً أخرى، تسمعُ صوت مَن يأمر الصيّادين، للحفاظ على الكروم الروحيّة، أن يعيدوا الحيوانات الضاربة والثعالب الصغيرة التي تحدّثنا عنها. وحين يُنجز ... الواحد في الآخر: فيأتي الله إلى النفس وتُنقَل النفس أيضًا إلى الله. وهي تقول في الواقع: حبيبي لي وأنا له، هو الذي يرعى قطيعه بين السُّوسَن وينقل الطبيعة البشريّة من مملكة الظلمات والظواهر إلى ملكوت الحقّ والكيان.

أنظر إلى أيّ ارتفاع بلغت تلك التي انطلقت من قوّة إلى قوّة، كما يقول النبيّ، وبلغت ذروة أمانيها على ما يبدو! فأيّ شيء أعلى من الإقامة في مَن نتوق إليه ومن استقباله في النفس؟ ولكن ما إن تصل هناك حتّى تتشكّى مرّة أُخرى من أنّها حُرِمت الله، فهي لا تملك بعد اليوم موضوع رغباتها، وهي حائرة ومستاءة، تعبِّر بكلماتها عن ارتباكها، وتشرح كيف أنّها وجدت أخيرًا مَن كانت تبحث عنه.

النشيد كما قرأه النسّاك

إن فُهِم النشيد على هذا النحو، بدا متلائمًا بوجه طبيعيّ جدًّا مع الحياة النسكيّة، بقدر ما هي التماس لوجه الله وتغنٍّ بمجده واستباق للتسبيح الأبديّ. فمن الصفحات الأُولى من **قانون** القدّيس مبارك، حدَّد تلك الحياة بأنّها التماس الإنسان لوجه الله، وهو نفسه يبدأ بالبحث عن الإنسان. إنّها تلبية الحبّ بالحبّ. وسيناريو النشيد ينسجم مباشرةً مع هذا الوضع. وعلى كلّ حال، قرئ السفر وفسِّر

بلا ملل في حصون الأديرة على مدى الأجيال، ولا سيّما في العصر الوسيط. ونشير إلى أنّ النشيد دخل، في تلك الحقبة أيضًا، إلى الفرض الإلهيّ الذي هو الصلاة المثاليّة في الحياة النسكيّة، على شكل أنديفونات مستوحاة من القصيدة الكتابيّة. ومن خلال الليترجية، حيث رُبط النشيد على الفور بتفسير التقليد التمثيليّ، عمر ضمائرَ النسَّاك وقلوبَهم.

وقد يُضلِّلنا الأدب النسكيّ المتركِّز على النشيد برمزه التمثيليّ وتكراراته، ومع ذلك يبقى أحيانًا شديد التأثير بتفهّمه الفاخر لماهيّة الحياة المسيحيّة. لا شكّ أنّ بعض هذه النصوص قد تبدو شكليّة ومبتذلة: فيرى القارئ فيها ما لم يكن أحيانًا سوى تمرين مدرسيّ. ولكنّ نصوصًا أخرى تكشف عن أرقى اختبار لله. ونذكر منها بوجه خاصّ مواعظ القدّيس برنَردُس وتفسير النشيد لغليوم دي سان تييري، معاصره، وتفاسير غِيريك دِينيي، وهو ممثِّل آخر للتقليد السِسْتِرشيّ. وهذه التفاسير النسكيّة هي في الوقت نفسه مقالات في محبّة الله. والغريب أنّ معظمها غير مكتمل على كلّ حال: ذلك بأنّ الفصول الأُولى وحدها كانت موضع تفسير. وفي ذلك دلالة على أنّ هدف واضعيها لم يكن شرح النصّ شرحًا فكريًّا، بل إظهار صدى البحث الشخصيّ عن الله، واستقاء كلمات منه للتعبير عن المحنة المتمثِّلة في اختفائه أو على العكس في قربه واللذة المتوقّعة من اللقاء وجهًا لوجه.

ولهذا الأدب أخيرًا ميزة أخرى أشار إليها دوم لوكليرك الذي عمل فيه كثيرًا. فخلافًا لما قد نميل نحن المعاصرين إلى اعتقاده أو الاشتباه به، «تشهد التفاسير النسكيّة للنشيد على أدب طاهر وعلى بيئة وحبٍّ طاهرين أيضًا».

الحبّ كما رآه النسَّاك في القرن الثاني عشر، ص ٦٨ [بالفرنسيّة]).

النشيد كتاب الحياة النسكيّة المفضَّل

لا بدّ لنا من التذكير بأنّ أكثر الكتب قراءة وأغلبها تفسيرًا في أديرة العصر الوسيط هو نشيد الأناشيد. وتشهد فهارس المكتبات الديريّة بقدر كافٍ على مدى الرغبة في قراءته وقراءة تفاسيره. ونكتفي هنا بإيراد مثلَين. في كلوني، في أيّام بطرس المكرَّم، كان هناك خمسة عشر تفسيرًا للنشيد، منها ثلاث نسخ لأوريجانيس ونسختان للقدّيس غريغوريوس. كذلك، بين المخطوطات السبعين المحفوظة في أورڤال، ليس هناك أقلّ من سبعة تفاسير للنشيد، أي عُشر مجموع الكتب. ومنذ عهد القدّيس مبارك، أنشأ كَسّيودورُس مجموعة من تفاسير النشيد بما فيها تفاسير أوريجانيس. وفي وقت لاحق، أشاد ألكوينُس بالنشيد ورأى فيه علاجًا لترّهات ڤرجيليوس: فهذا النصّ هو الذي يعلّم الوصايا الحقيقيّة التي تهدي إلى الحياة الأبديّة. وليس مصادفة على الإطلاق أن يكون أحد تفاسير النشيد تحفة الأدب النسكيّ في العصر الوسيط: ففي المواعظ التي خصّصها له القدّيس برنردُس، رئيس دير كليرڤو، اكتفى بإضفاء لمسة نابغة على مَيل وبحث وحبّ كانت منتشرة عند الجميع، وقد قُرِئت تفاسير النشيد، ولا سيّما تفسير القدّيس برنَردُس، في القرن الثاني عشر خاصةً، في الأديرة التابعة جميع الرهبانيّات».

ج. لوكليرك، **حبّ الأدب ورغبة الله، ص ٨٣-٨٤ (بالفرنسيّة)**

نشيد الأناشيد لغة نتكلّمها

في نظر كلّ تقليد القراءة هذا، يبدو النشيد في آخر الأمر أكثر من نصّ: إنّه لغة حقيقيّة يعرفها «عشّاق اسم الله» هم أيضًا ويفهمونها ويتكلّمونها. ولهذا السبب أيضًا تكثر عدد قراءات هذا النصّ وكتاباته، إذ لا يكتفي أن يكون أحد قد سبق فكرّر كلمات الحبيبة في ردّها على الحبيب. وإن لم يكن المقصود أن يُشرح النصّ شرحًا فكريًّا، بل أن ينطق به أحد باسمه الخاصّ، انطلاقًا من علاقة شخصيّة وفريدة حتمًا، فمن الواجب أن يعاود كلّ واحد العمل، في كلّ جيل، ببذل جهود جديدة.

وتشهد النصوص الثلاثة التالية على تنوُّع الطرق الشخصيّة في تكلّم لغة النشيد.

النصّ الأوّل مستلّ من مواعظ القدّيس برنَردُس. فبينما كان برنَردُس يشرح لجماعته الآية (القصيدة) التي تتحدَّث عن إعجاب الحبيبة بجمال الحبيب، أوقف شرحه فجأة وأطلق نشيد تهليل وابتهاج أمام جمال المسيح، حبيب الآب والعروس:

«ما أجملك في نظر ملائكتك، أيّها الربّ يسوع، في وضعك الإلهيّ، يوم أزليَّتك، أنت المولود قبل الفجر في بهاء القدس، يا ضياء جوهر الآب وصورته، يا شعاع الحياة الأبديّة الدائم والحقيقيّ على الإطلاق!

ولكن ما أعجبك، في نظري، أيّها الربّ، في الفعل الذي تحني به مجدك! فحين أَخليتَ ذاتك وجرَّدت نورك الذي لا يتبدَّل من إشعاعه الطبيعيّ، ازداد صلاحُك لمعانًا، وظهر حبُّك أكثر سطوعًا، وأشعّت نعمتك أكثر روعة.

بأيّ ضياء تشرق عليّ، يا نجمًا متحدِّرًا من يعقوب، وبأيّ بهاء تنتصب، يا زهرة خارجة من جذر يسّى، وبأيّ نور عجيب زرتني في الظلمات، يا شمسًا طالعة أشرقت من العلى! وبأيّ إعجاب وبأيّ ذهول أُصيبت قوّات السماء نفسُها حين حُبِل بك من الروح القدس، ووُلِدتَ من العذراء، وعشت حياة بلا خطيئة. وجعلت تعليمك يجري كالنّبع، وأظهرت نفسك ببهاء في معجزاتك وكشفت أسرارك!

وبأيّ عظمة، بعد موتك يا شمس البرّ، صعدتَ ثانيةً من جوف الأرض! وأخيرًا بأيّ ثوب رائع رجعت يا ملك المجد إلى أعلى السموٰات! أمام تجلّيات جمالِكَ كلّها كيف لا تقول عظامي: «مَن مثلك يا ربّ؟» (العظة ٤٥).

النصّ الثاني هو لهادڤيتش، رئيسة دير أنڤرس، وهي راهبة من القرن الثالث عشر. كلام نسائيّ هذه المرّة، لكنّه يعبِّر عن التحرّق نفسه والإعجاب القريب ممّا يعجز وصفه. لا يُذكَر النشيد هنا، ولكن لغته هي المستعمَلة ولا شكّ:

«أيّها الحبّ النبيل، أنت النقيّ وحدك،
متى تُلبسني حبًّا نقيًّا
لتصبح طبيعتي مطابقة لك؟
كلّ مصير آخر هو غريب عنّي،
ومريرة كلُّ الأشياء التي ليست أنت:
ولكن عدم القدرة على الارتفاع إليك
هو أشدّ مرارة (...).
أنعَ يا بهاء الكيان وحبّ الحقيقة،
فمتى تجعل طبيعتي شفّافةً
حتّى تستطيع أن تشابهَك في كلِّ شيء؟
إنّي أنتظر بفارغ الصبر أن أنضمّ إليك!
فتصبح ذاتي كلّها منك
ويجري كياني كلّه فيَّ:
إنّي أتوق إليك، إلى تلك الأتّون حيث

تحترق النفس»
(الحبُّ كلُّ شيء، ١٩٨٤، ص ٨٦-٨٧ [بالفرنسيّة]).

النصُّ الثالث مستلّ من **النشيد الروحيّ** الذي وضعه يوحنّا الصليب. وقد كتب معظم مقاطع قصيدته الشعريّة ـ التي فسَّرها بعد ذلك على كلّ حال ـ في إحدى زنزانات طليطلة (توليدو) حيث نُفي بسبب سوء نيّة إخوته وعدائهم سنة ١٥٧٨. وفي مقدّمته، يحدِّد مغزى اللغة الرمزيّة التي يطابقها مع النشيد والتي نوى هو أيضًا أن يستخدمَها. فتحدَّث عن «النفوس الملتهبة حبًّا» التي يعمرها الروح، وتساءل: «مَن الذي يمكنه أن يقول ماذا يجعلهم (الروح) يرغبون؟ لا أحد طبعًا، ولا حتّى أولئك الذين يحدث فيهم ذلك كلُّه. ومن هنا نرى أنّهم يستخدمون صُوَرًا وتشابيه ومقارنات ليكشفوا عن بعضٍ ممَّا يتذوَّقونه». والمقاطع التالية هي المقاطع ١٣-١٥ من قصيدة يوحنّا الصليب. وهو لا يذكر النشيد حرفيًّا أكثر ممّا فعلت هادفيتش، لكنَّ هذا النشيد يبرز في كلّ جملة:

«الحبيب في نظري هو الجبال
والوديان المكسوّة بالأشجار، والمنعزلة،
وجميع الجزر الغريبة
والأنهار المدوّية.
إنّه حفيف النعم الخارج والنسائم الرقيقة
إنّه في نظري الليل الساكن.
وهو شبيه بطلوع الفجر،
إنّه النغم الصامت والعزلة الرنَّانة
والطعام الذي يخلق ثانية بإلهابه الحبّ.
سريرنا المزهِر يتعانق
مع عرين الأسود.
وهو من أرجوان مشدود
ومن السلام مصنوع
وتكلِّله ألوف التروس الذهبيّة»

نشيد الأناشيد، نشيد مريم العذراء

ولا تستغرب أخيرًا أن يكون النشيد قد طُبِّق تطبيقًا ساميًا على مريم العذراء وقد ظهرت تلميحات إلى تلك القراءة الجديدة للنشيد منذ القرن الرابع في الليتُرجية أو في المواعظ. ولم يزدهر تفسير النشيد تفسيرًا مريميًّا إلاّ في القرن الثاني عشر.

وتبدو هذه القراءة وكأنّها نموّ طبيعيّ للقراءة الكنسيّة. فما دامت مريم صورة كاملة وتامّة للكنيسة، يمكن أن تقال الكلمات نفسُها في هذه وتلك. وبما أنّ مريم هي «حوّاء الجديدة» و «تابوت العهد» و «عرش سليمان» و «باب السماء» فهي أيضًا العروس الكاملة وصهيون المقدّسة التي يرضى الابن عنها. صحيح أنّه يصعب تطبيق بعض تفاصيل النصّ، منفردةً، على مريم (فما يُقصد مثلاً، إن قيل فيها آية «أنا سوداء لكنّني جميلة»، التي تحدّثنا عنها

سابقًا؟). ولكن ما إن نقرأ النشيد، من دون أن تستحوذ عليه فكرة إضفاء المعنى التمثيليّ على كلٍّ من تفاصيله، حتّى يظهرَ أنّه يمكن وضع الآيات، إذا فُهِمت على أنّها إشادة بكمال العهد، على لسان مريم، وهو أكثر وأفضل من أيّ لسان آخر.

وقد ساهم القدّيس بِرنَردُس بوجه خاصّ في إعادة صياغة ليترجية عيد الانتقال فأدخل فيها عدّة استشهادات من النشيد وتلميحات إليه. وفي إحدى **مواعظه،** شرح وجه الشبه الفريد بين حبيبة النشيد ومريم العذراء:

«إنّ حبّ المسيح سهمٌ مختار بعناية. وهو لم يصب نفس مريم وحسب، بل طعنها حتّى إنّه لم يبقَ في قلبها العذراويّ أيّ جزء صغير خالٍ من الحبّ. فهي تحبّ بكلّ قلبها وكلّ نفسها وكلّ قوّتها، وهي ممتلئة نعمة.

وهذا السهم طعنها حتّى إنّه وصل إلينا لكي نشارك جميعًا في ملئها: فبذلك تصبح مريم أمّ ذلك الحبّ الذي أبوه هو الحبّ نفسه أي الله. لقد وَلدت وفي الشمس نصبت خيمتها متمِّمةً بذلك قول الكتاب المقدّس: «إنّي قد جعلتُك نورًا للأُمم ليبلغَ خلاصي إلى أقاصي الأرض» (أش ٤٩/ ٦). هذا ما حُقّق عن يد مريم: فقد ولدت وأظهرت في الجسد ذلك الذي كان خفيًا فاستقبلته من غير الجسد ومن دون مشاركة الجسد.

وبذلك تكون قد أُصيبت، في كيانها بأكمله، بسقم حبّ كبير ولطيف. وأنا أكون مسرورًا، إن شعرت بأنّني مصاب من وقت إلى آخر ولو بطرف سنان ذلك السيف. فحتّى وإن كان السقم طفيفًا، فإنّ نفسي تستطيع أن تردِّد: «قد أسقمني الحبّ (نش ٢/ ٥)» (العظة ٢٩/ ٨).

نشيد الأناشيد شاهد على أنوثة الحياة المسيحيّة

يرتكز تقليدُ قراءة النشيد التمثيليّة، الذي أشرنا إليه، على المطابقة بين الكنيسة والعروس التي يخلّصها المسيح بحبّه ويجعلها قادرة هي أيضًا على أن تحبّ حبًّا تامًّا. وتقوم الدعوة المسيحيّة على أن تكون تلك الحبيبة التي يتحقّق فيها مشروع الله الأُوّليّ الذي يهب للإنسان وجهه الحقيقيّ وللإنسانيّة قامتها الحقيقيّة. وهذه الدعوة «الأنثويّة» هي دعوة العماد. وبهذه الصفة، تتخطّى التمييز القائم بين الرجل والمرأة. ولهذا السبب، نجد على كلّ حال بين قرّاء النشيد ومفسِّريه رجالاً ونساء تحرّكهم الحرارة نفسها. فإنّ كلاًّ من القدّيس برنَردس والقدّيسة تريزيا الطفل يسوع رأى نفسه في كلمات النشيد. وحتّى

القدّيس هيرونيمُس المتشدِّد لم يتردَّد في دعوة أحد أصدقائه، الذي فقد امرأته، إلى أن يكرِّس حياته للعيش كالحبيبة في النشيد:

«مهما قرأت أو كتبت، وسواء أسهرت أم رقدت، فلينفخ الحبّ دومًا كالبوق في أُذنَيك، وليوقظ هذا البوق نفسك. وحين يستولي عليك ذلك الحبّ، ابحث وأنت في السرير عن الذي ترغب فيه نفسك وردّد بثقة: «إنّي نائمة وقلبي مستيقظ». وحين تجده وتمسك به، لا تفلته. وإن غفوت قليلاً وأفلت من يديك. فلا تيأس. أخرج إلى الساحات العامّة واستحلف بنات أورشليم. عندئذٍ، ستجده نائمًا، تعبًا، ثملاً، رطبًا من ندى الليل، بين قطعان رفاقك، في تنوّع العطور، وبين أشجار الفردوس المثمرة» (الرسالة ٦٦).

إنّه كلام موجَّه من رجلٍ إلى رجل دون أيّ تكلُّف، حتّى وإن كانت هذه اللغة تحيِّرنا اليوم. كما نتذكَّر أنّ أيّام القدّيس توما الأكوينيّ الأخيرة كانت مكرَّسة لقراءة النشيد وتفسيره حين مرض وهو في طريقه إلى ليون واضطرّ إلى التوقّف في دير فوسّا نوفا في جنوب رومة. وقد أورد القدّيس [illegible] السالي أنّ توما الأكوينيّ فسَّر نش [illegible] «فنبكِّر إلى الكروم»، مقارنًا إيّاها [illegible] بحسب يوحنّا حيث يعلن يسوع أنّه «الكرمة الحقّ» (يو ١٥/ ١). وفي السيرة التي كتبها الأديب الإنكليزيّ ج. ك. تشِستِرتُن، يخبرنا عن الساعات الأخيرة من عمر القدّيس توما، عملاق الفكر والروح، الذي كان يطحن المعارف كطاحونة ضخمة، على حدّ قوله، والذي أدّى حضوره في فوسّا نوفا إلى جعل «داخل الدير أوسع من خارجه» في تلك اللحظات الأخيرة. إنّه بالضبط ذلك الرجل الذي كانت أيّامه الأخيرة ملتهبة بقراءة كلمات الحبيبة في النشيد وتردادها، مؤكِّدًا، كمِن جوف الأبديّة، أنّ هذا التعبير الأنثويّ عن الحبّ هو الجواب الحقيقيّ لله الذي هو محبّة. فليس في الأمر هنا عاطفيّة تافهة، بل إيمان عفويّ ساعةَ ينكشف الجوهر وحده.

في زمن الإصلاح، ظلّ النشيد يُقرأ قراءة تمثيليّة. فلوثر الذي أعطاه تفسيرًا متتابعًا أضفى على القصيدة مغزى سياسيًّا. وجعل منه دفاعًا عن حكم سليمان المسالم. ولكن، في الوقت نفسه. أعلن كَستلّيون، في جنيف، أنّ النصّ دنيويّ، خليع وغير قانونيّ، حتّى إنّه أدرج في ترجمته اسم آلهة وثنيّة! ولا داعي إلى الكلام عن التفاسير الأدبيّة، والشروح المسرحيّة، والتكرارات الرعويّة التي كانت متوفِّرة في العصر الكلاسيكيّ، حيث أصبح

النشيد، عند الحاجة، رهان مواجهة بين «الفجّار» و «الروحيّين». وبعيدًا عن الحقل الكنسيّ، نجح النشيد وازداد انجذابًا إلى جانب قصائد الرعاة وتسليات أدبهم الرعويّ. وبذلك ارتفع تأثير التفسير الحرفيّ والدنيويّ. وأحرزت النظريّةُ المسرحيّة، التي أطلقها أ. رينان في القرن التاسع عشر، نجاحًا باهرًا.

النشيد والفنّ

إستلهمت إيقوناتُ العذراء نشيدَ الأناشيد مرارًا كثيرة. فنجد مثلاً لوحة «العذراء في بستان الورد» المرسومة في نهاية العصر الوسيط (س. لوخْنِر، ١٤٤٠، كولْن) والتي تجدّد موضوع البستان، أو لوحاتِ تكليل العذراء، اعتبارًا من القرن الثاني عشر، كرسوم سوبياكو أو القدّيسة مريم ترانستيڤِره في رومة. والفنّان يصوّر فيها المسيح قرب العذراء، ويحيطها بيمينه، مشيرًا بذلك إلى الآية ٢/٦: «شماله تحت رأسي ويمينه تعانقني». وعلاوةً على ذلك، تذكر لوحة ترانستيڤِره كلمات النشيد: «قومي يا خليلتي». وفي القرن العشرين، أنجز الرسّامان مارك شاغال وبنّ تصاوير من النشيد.

وفي النحت، تصوّر منحوتة **طَعْن القدّيسة تريزا الآبيليّة** لبِرنَن (رومة، القدّيسة مريم الانتصار، ١٦٤٥) موضوع سقم الحبّ الوارد ذكره في نش ٢/٥ والذي توسّع فيه لاحقًا أوريجانيس والتصوّف الزواجيّ. وعمله هو تعبير ساحر عن الجماليّة الباروكيّة التي تجمع في رؤية واحدة بين البعد الغراميّ والتصوّفيّ.

واهتمّ أيضًا عدد كبير من الموسيقيّين بالنشيد، إمّا بوضع صلوات غروب خاصّة بالعذراء وفيها تُستخدَم أنديفونات مقتَبسة من آياته، وإمّا بتأليف تراتيل أو أُوراتوريات تتوسّع في الشِحنة الغنائيّة والشعريّة الواردة في النشيد. وهذا ما فعله في القرن السابع عشر شوتز، من الجانب اللوثريّ، ومونتِڤردي وپَلِسترينا من الجانب الكاثوليكيّ. وألّف پورسِلّ وبوكستهود مقطوعات مستوحاة من آيات النشيد وأدخلا في موسيقاهما نبرات تشدّه نحو المسرح الغنائيّ. ثمّ أخذ غناء الحبّ والإلهام التصوّفيّ يتبادلان اللهجات شيئًا فشيئًا حتّى كادا يختلطان في القرن الثامن عشر. وفي العصر الحديث، وضع داريوس ميلو بوجه خاصّ **مقطوعة زواجيّة** تواصل وحي النشيد.

نشيد الأناشيد في أيَّامنا

كيف يُقرأ النشيد في أيّامنا؟ في الظاهر، يبدو أنّ الوضع قد أصبح أقلّ تعقيدًا: فعلى العموم، يقال إنّ للنشيد معنى مباشرًا على القراءة أن تنتبه إليه، وتتوقَّف عنده. ولكن هل عليها أن تتوقَّف توقّفًا نهائيًّا أم لا؟ هذا هو السؤال. وهل يكون ذلك بالتخلّي التامّ عن المعنى الذي قرأه التقليد بثبات وإلحاح؟ هذا ما سنراه الآن.

المعنى الأنتروپولوجيّ حصرًا

محاكمة القراءة التمثيليّة

لا شكّ أنّ معنى النشيد المباشر، وهو معنى حوار غراميّ وإشادة متبادلة يحرّكان القلوب والأجساد، لم يُثر اهتمام القراءات الكنسيّة التمثيليّة المعروفة منذ القديم إلاّ قليلاً جدًّا، إذ كان الهمّ الأوّل الإسراع في الابتعاد عن هذا المستوى من النصّ أو عدم ذكره إلاّ للتحذير من أخطاره.

وأيًّا يكن أمر الأضواء التي يسلّطها التفسير التقليديّ الحافل بالمعاني، يمكننا أن نأسف بحقّ لتجاوزها معنى الكلمات المباشر تجاوزًا سريعًا. لأنّ هناك سؤالاً يُطرح أو ينبغي أن يُطرَح، في إحدى المراحل التي تقوم بها القراءة التمثيليّة: لمَ المواربة باستعمال تلك الكلمات، فضلاً عن أنّها مثيرة أو ملتبسة؟ ولمَ لا يعبّر النشيد مباشرةً، دون التعرُّض لخطر الالتباس وسوء الفهم، عمّا ينوي إيصاله إلى قارئه؟ وهل يجب أن يكون المعنى المباشر حقًّا مجرَّد منّصة إطلاق لمعنى روحيّ أبعد؟

وقد أصبح منطق القراءة التمثيليّة هذا مشكوكًا فيه بقدر ما كانوا، في الوقت نفسه، يكتشفون مرّة أخرى أدبًا غراميًّا واسعًا في الشرق الأدنى القديم، حين كانت كلمات مشابهة لكلمات النشيد تقول

ما تقول دون الاضطرار إلى إضفاء معنى تمثيليّ بعيد عليها.

وهناك أسئلة ترتبط بالطريقة التي عالج بها التقليد الكنسيّ، أو تجنّب أن يعالج بها، موضوع الجنس، على مرّ العصور، جاءت لتزعزع القراءات التمثيليّة الهادئة. أوليس المعنى التمثيليّ طريقة للاحتيال على ذلك الواقع والكلمات التي تتحدّث عنه في النشيد بكثير من الفصاحة، حتّى إنّنا نظنّ أنّها دخلت الكتاب المقدّس عن طريق التهريب؟

رجل وامرأة

إنّ معظم قراءات النشيد الحديثة ـ المتنوّعة على كلّ حال في لهجتها ومقاصدها ـ تعلن إذًا أنّ النصّ يتحدّث عن الحبّ البشريّ وتكتفي بهذا المنحى. وتتشبّث بعض تلك القراءات، إن اقتضى الأمر، بفضل حلّ رموز شاقّ، في إيجاد معنى غراميّ فيها قد يتحوّل سريعًا إلى معنى ثقيل. وتؤدّي هذه الطريقة في الحقيقة إلى الوقوع مرّة أخرى في رمزيّة سبق لنا أن أبدينا رغبتنا في التحرّر منها بأيّ ثمن، في حين تصف قراءات أُخرى نصًّا يتغنّى بجمال الحبّ البشريّ وجودته بحماسة، ولكن من دون إثارة.

وفي قراءة أصبحت قديمة بعض الشيء الآن (١٩٣٤)، دافع ج. غيتون وج. بوجِه عن هذا التفسير. لا بل وضعا النشيد في خدمة الزواج المؤسّساتيّ، وهذا أمر يصعب إثباته. وهناك أبحاث أقرب إلى زمننا تدلّ على جودة الحبّ البشريّ الذي اشتبه به أو حطّ من قدره ـ لا الكتاب المقدّس ـ بل أجيال مسيحيّة باردة. وغالبًا ما تضيف تلك الأبحاث أنّ التعبير المتهلّل والشهوانيّ الذي يصف به النشيد هذا الحبّ ليس هو رسالة أقلّ أهمّيّة من المعنى الذي اضفته القراءة التمثيليّة على القصيدة. «خلق الله الإنسان على صورته، على صورة الله خلقه، ذكرًا وأنثى خلقهم». على هذه الكلمات الافتتاحيّة وحدها، إذ إنّها وردت في الفصل الأوّل من سفر التكوين، أن تنبذ جميع أنواع التزمّت وجميع أنواع ترويض النفس غير المفهومة كما يجب. وتأتي بقيّةُ النصّ، في الفصل الثاني بإثبات، حين ترينا آدم يُعجب باكتشاف مَن دعاها «عظمًا من عظامي ولحمًا من لحمي». ويختتم النشيد تلك الرؤيا الكتابيّة بإظهار رجل وامرأة يحبّ أحدهما الآخر، في جوّ من المساواة والحرّيّة، الواحد إزاء الآخر، الواحد في سبيل الآخر، حبًّا يكون فيه الجسديّ روحيًّا والروحيّ جسديًّا. تلك هي الرسالة، البسيطة والثمينة إلى أبعد حدّ، التي يتضمّنها هذا السفر الكتابيّ الذي كان موضوع جدال شديد.

نستطيع إذًا أن نرى ما هو وضع النشيد في أيّامنا. وجميع المفسّرين المعاصرين تقريبًا يقفون بلا تردّد على هامش تقليد القراءة التمثيليّ. ونلاحظ أنّه حتّى أولئك الذين قرأوا القصيدة قراءة تمثيليّة، مثل أ. فوييه، لا يذكرون قصّة النشيد هذه إلاّ بعد انقضاء الأمر، ليؤكّدوا نتائج أبحاثهم. والشائع حاليًا هو تجاهل التفاسير القديمة المعروفة، والتصرّف وكأنّها غير موجودة أو أنّها تختصّ بنصّ آخر غير نصّ النشيد الذي نقرأه في القرن العشرين. وربّ معترض يقول: فأيّ مساعدة نجد عندهم لحلّ المسائل التي تواجهها قراءتنا نحن، السريعيّ التأثّر بالمشاكل التاريخيّة، والمطّلعين على الاتّصالات وتبادل الثقافات، والمتحرّرين، في حدّ قولهم، على الأقلّ، من ضيق الأفق القديم، حين يكون المقصود موضوع الجسد والجنس؟ ونجد الموقف الجدليّ نفسه من أولئك الذين ـ وهم موجودون ـ ما زالوا يقرأون النشيد وفقًا لمحاور التقليد التمثيليّ الكبيرة. وفي أفضل الحالات، يسلّمون بالأمر قائلين: كلّ واحد حرّ في أن يقرأ القصيدة الكتابيّة برفقة أوريجانيس أو القدّيس برنردُس أو تريزيا الطفل يسوع. ولكن في الحقيقة، يدور كلُّ شيء وكأنّ هناك عالمين يتواجهان: عالم القرّاء الذين اختاروا أن يرسوا في التقليد، وعالم القرّاء الذين قرّروا أن يقرأوا، ويبذل مجهود جديد، انطلاقًا من إحساس وحرّيّة جديدَين.

فالمشكلة هي التالية: هل يكون كلٌّ من هذين العالمين غريبًا عن الآخر حتمًا؟ وهل ينبغي بالتالي أن نختار أحدهما ونصرف النظر عن الآخر؟ إذا صحّ أنّ النشيد يشيد بالحبّ البشريّ، فهل يكون غريبًا عن العهد كما اختبره إسرائيل والكنيسة؟ وإذا كان النشيد نشيد العهد، فهل يكون من غير اللائق أن نسمع أيضًا في آياته صوت الحبيبَين المضطرم؟

وراء هذه المسائل الخاصّة، مسألة أوسع: هي مسألة وحدة قراءة الكتاب المقدّس الكنسيّة.

فهل يمكننا حقًّا أن نقبل على مضض بأن يكون تاريخ التفسير الكتابيّ مؤلَّفًا من أزمنة متعاقبة وغريبة بعضها عن بعض؟ وكذلك، يبدو غيرَ جدّي أن ننظر إلى تفسير النشيد التمثيليّ نظرتنا إلى مجرّد مرحلة تخطّاها الزمن، علمًا بأنّ الكنيسة رأت نفسها في هذا التفسير مدّة قرون طويلة، و أن نعتبر أنّ هناك خطأ أو وجهة نظر

عشوائيّة في أساس نصوص بحجم **مواعظ** أوريجانيس أو **مواعظ** القدّيس بِرنَردُس. تشهد هذه المواعظ على أنّ الكنيسة وجدت في النشيد تعبيرًا عن أعمق ما كانت تعيشه في صلتها بالله. ويُثبِت وجود تفاسير تواصل هذا التقليد في العصر الحديث أنّ النشيد ما زال يحتفظ بتلك الآنيّة الروحيّة.

وفي الوقت نفسه، لا يمكننا، ولا يجوز لنا على كلِّ حال، أن نتخلّى عن تلك النظرة الجديدة الإيجابيّة المستنيرة بشعور بالخلق أشدّ إرهافًا والتي تُنصف اليوم كلمات القصيدة كما كُتبت. ولكن هل يمكننا حقًّا، أمام نصٍّ كالنشيد، أن نحتفظ في وقت ـ احد بمكاسب القراءة التقليديّة وبالإيضاحات التي يوفّرها العلم والإحساس المعاصرَين على السواء؟

الاستماع إلى المعنيَين

بينما كنّا نقرأ النصّ شيئًا فشيئًا (القسم الأوّل)، لاحظنا مرارًا أنّ في النشيد أمورًا غريبة وتفاصيل غير منتظرة يصعب معها النظر إليه على أنّه مجرّد قصيدة حبّ. فإنّ التلميحات إلى أرض إسرائيل تفترض وجود نوايا أكثر تشعّبًا، كما أنّ بعض التفاصيل الواردة في وصف جسد الحبيبة خصوصًا لا تنتمي إلى الوصف الواقعيّ. فـ «المعنى المباشر» هو أقلّ مباشرة ممّا قد نعتقده.

وإلى جانب ذلك، علينا أن نتذكّر أنّ كلمة الحبّ مُثقلة بنوايا وقيَم دينيّة، في الإطار الكتابيّ وفي الجوّ القدسيّ الذي كان سائدًا في الحضارات المجاورة لإسرائيل. ونتيجة لذلك يُخشى أن تتعرّض القراءات الحديثة، التي تريد أن تكتفي بلحن أغنية حبّ، لخطر التبسيط المفرط أو وضع الحدث في غير إطاره الزمنيّ. هذا ما أبرزه تحليل د. لِيس الذي أشرنا أليه سابقًا والذي يُنصف تمامًا مغزى القصيدة البشريّ والأنتروپولوجيّ. وقد بيَّن أنّ النشيد يعيد إلى الحبّ استقلاليّته ومجانيّته، ولكنّه سرعان ما أضاف أنّ الإثبات اللاهوتيّ العظيم والمبتكَر الذي يتضمّنه النصّ إنّما يكمن في تلك الميزة. وفي عالم الكتاب المقدّس، حيث يخرج الإنسان من يدَي الله، ليس هناك حقيقة «طبيعيّة» غريبة عن الرهانات الروحيّة. والحديث عن جودة الحبّ، في نظامه، والمتحرّر من وسواس رتب الخصب، هو

طريقة للحديث عن الله، وفقًا للكتاب المقدّس، وعن الرجل والمرأة، وفقًا للكتاب المقدّس. وإنّ «نزع الطابع المقدّس» عن علاقة الرجل والمرأة لهو عمل لاهوتيّ عظيم.

وهكذا فإنّ الفكرة القائلة بأنّ على قراءة النشيد الحقيقيّة أن تعزف على **عدّة مستويات من المعاني** تشقّ طريقها في أيّامنا أيضًا. وبدل أن يُرفَع المعنى البشريّ في وجه المعنى الإلهيّ ويتضادّ المعنيان، يذكّر بأنهما جُعِلا ليردّدا الصوت معًا وليتآلفا، لأنّ ما هو بشريّ وما هو إلهيّ في الكتاب المقدّس ينسجمان من بداية الوحي إلى نهايته. ويذكّر أيضًا غالبًا بأنّ المفاهيم اللاهوتيّة تستمدّ قوّتها وغناها من كونها تستند إلى حقائق أنتروپولوجيّة نختبرها عمومًا. والوحي الكتابيّ كلّه مبنيّ على هذا المبدأ. والتقليد المسيحيّ هو، ولا شكّ، تقليد التجسُّد! وفي ما يختصّ بالحبّ فعلى مستوى أعلى أيضًا من مستوى ما يختصّ بسائر الأمور. إنّ الله يتجلّى لإسرائيل متّخذًا العلاقة الزوجيّة كنموذج ومرجع مفضَّلين، وعلى رغم تزوير الحبّ والجراح التي تؤثّر في هذا الواقع وتشوّهه.

لهذا نجد أنّ ر. ج. تورناي، الذي يعمل منذ عدّة سنوات على النشيد، يتحدَّث بعد اليوم في شأنه عن «تعدُّد المعاني» و «الفهم المزدوج» و«المدى المزدوج»:

«... ويُعبَّر فيه (في النشيد) عن الحبّ البشريّ بين الرجل والمرأة في واقعه الجسديّ، تمامًا كما في أغاني الحبّ الدنيويّ المصريّة أو العربيّة أو غيرها، ولكن بلغة تستعيد لغة الحبّ الإلهيّ، لغة العهد الداوديّ والمشيحيّ، وهذا ما يقترح مدى ثانيًا. وينطوي هذا المؤلَّف المرهف، والمصطنع، وصاحب المفردات العلميّة الصعبة، والمؤثّرات الصوتيّة الدقيقة، على مَدَيَين لا يتنافيان أبدًا، بل يتشابكان ويتداخلان على نحو يكاد لا ينحلّ».

ومن جهة أخرى يذكِّر ر. ج. تورناي بأنّ المعنى المزدوج واللغز مألوفان عند حكماء إسرائيل الذين كتبوا في زمن النشيد، كما كان «الاستماع المزدوج» جزءًا من التقاليد الشائعة في التفسير الكتابيّ الإسرائيليّ. وبهذا المعنى لا يبدو النشيد أبدًا وكأنّه نصّ منعزل.

ثمّة صدى آخر لهذا التفكير يُظهر، بكلمات أخرى، كيف أنّ الرمز يتأصّل هنـ[illegible] في الواقع ويجعل من النشيد «مثلاً، رائعَ مزدوج المعنى، مع العلم بأنّ كلّ حقيقة تسلِّط الضوء على الأُخرى وتتعمّق فيهـ[illegible] على حدّ ما جاء في قراءة ج. كاز[illegible] الذي كتب:

«هكذا حقًّا يحبّ الله الحيُّ شعبَه ويعرف إسرائيلُ ربَّه ويقبله: في تلك الجدّة وذلك الإعجاب وتلك القوّة التي لا تضعف أبدًا، كما في اليوم الأوّل، وكما في اليوم التالي لعبور البحر الأحمر وعيد الفصح أو العماد. وكما أنّ الحبّ الحقيقيّ لا يعرف التجهيزات الثابتة، كذلك تخلو الحياة أمام الله الحيّ من العوائد الجافّة. فكلّ شيء يتجدَّد ويُعطى دائمًا ويوهَب باستمرار. فنحن ندرك لماذا نقل إلينا شعبُ الخروج والجلاء نشيد حبّ غير معتاد وفتيّ أبدًا. ومَن الذي لا يرى بوضوح في تلك المرآة المضيئة: هكذا يحبّ إله العهد، بذلك الولع وفروغ الصبر والفرح» لذّة الحبّ (الجيّدة)، في نشيد حبّ غريب (نشيد الأناشيد، ١٩٨٤، ص ٢١-٢٢ [بالفرنسيّة]).

إنّ قوّة النشيد تكمن بالضبط في أنّها تجمع بين المدَيين: فبتوازن الكلمات نفسها يعبَّر عن حقيقة العلاقة بين الرجل والمرأة، وحقيقة العلاقة بين الله والشعب الذي أعاد خلقه على وفق قلبه.

النشيد في خدمة تعليم مسيحيّ حول الزواج

ضمن سلسلة تعاليم مسيحيّة حول الزواج، صدرت سنة ١٩٨٤، فسَّر البابا يوحنّا بولس الثاني عدّة مقاطع من النشيد وتوسَّع في موضوع «لغة الجسد»:

«لا يمكن أن تكون حقيقة الحبّ التي يعلنها نشيد الأناشيد منفصلة عن «لغة الجسد». ومن حقيقة الحبّ، ينتج أنّ لغة الجسد نفسه تجدَّد قراءتها في الحقيقة. وهذه الحقيقة هي أيضًا حقيقة تقارُب الزوجَين الذي ينمو من خلال الحبّ، ويعني القربُ أيضًا التدرّج على سرّ التشخص، دون أن يفترض ذلك انتهاك حرمته (راجع نش ١/١٣-١٤ و١٦).

وتنمو حقيقة القرب المتزايد بين الزوجين من خلال الحبّ في البعد الذاتيّ الذي يتّخذه «القلب» والمودّة والإحساس، وهو بُعد يمكّن من اكتشاف الآخر في ذاته كعطيّة، و«تذوّقه» في ذاته، إذا جاز القول (راجع نش ٢/٣-٦). (...).

وفي نشيد الأناشيد، تندرج «لغة الجسد» في عمليّة التجاذب المتبادل الخاصّة بين الرجل والمرأة، التي تعبّر عنها عدّة أغانٍ في النشيد تتحدَّث غالبًا

عن البحث المغمور بالحنين والعطف الودّي (راجع نش ٢/ ٧) ولقاء الزوجين المتبادل (راجع نش ٢/ ٧ و٥/ ٢). ويوفّر لهما هذا الأخير الفرح والسكينة ويبدو أنّه يدفعها إلى سعي متواصل. وحين يتلاقيان ويتقابلان ويختبران جوارهما، نشعر بأنّهما يتّجهان باستمرار إلى شيء ما: فيلبّيان دعوة شيء ما يتخطّى مضمون اللحظة، ويتجاوز حدود الهوى التي تجدّد قراءتها في كلمات «لغة الجسد» المتبادلة (راجع نش ١/ ٧-٨ و٢/ ١٧). ولهذا السعي بُعدٌ باطنيّ: فإنّ «القلب مُستيقظ» حتّى في أثناء الرقاد. وهذا التوق المتولِّد من الحبّ على أساس «لغة الجسد» هو سعي إلى الجمال التامّ والطهارة المطلقة الخالية من العيب: إنّه سعي إلى كمال يتضمّن، إذا جاز لي القول، خلاصة الجمال البشريّ، جمال النفس والجسد».

حبّ العهد قبل أيّ حبٍّ آخر

إنقاذ الحبّ البشريّ

ومع ذلك، فإنّ الطريقة التي يتحدَّث بها الكتابُ المقدَّس عن الحبّ، في النصوص الأساسيّة التي هي فصول سفر التكوين الأولى، تدعونا إلى تجاوز هذا الحدّ. فمَن منّا لا يذكر أنّه، بعد المشهد الافتتاحيّ العظيم الذي يصوِّر الرجل والمرأة في جمال كيانهما وتواجههما الأصليّين، يشير الفصل الثالث إلى قطيعة خفيَّة بين الإنسان والله، وبالتالي بين الرجل والمرأة، وبين الإنسان وأخيه، وبين الإنسان ونفسه. يقال إنّها الخطيئة «الأصليّة»، وفقًا لتعبير غير موفَّق، لأنّ الأصل يظلّ التصميم الإلهيّ الأوّليّ «الحسن»، لا بل «الحسن جدًّا»، حين يختصّ الأمر بالبشريّة. ولكنّ الواقع هو أنّ ذلك الحُسْن أمسى مشوّشًا، وممتزجًا بالعنف والإغواء، ومهدّدًا بما في قلب الإنسان من رفض لله وللآخر.

لهذا السبب لا يمكن أن يكون حبُّ الرجل والمرأة في نظر الكتاب المقدَّس مجرّد عاطفة حلوة تُنشَد بحرارة من جيل إلى جيل. إنّ العهد القديم يُظهر أزواجًا سعداء ولا شكّ، ولكنّنا نجد أيضًا في نصوص كثيرة منه قصصًا وخيمة، حافلة بالحِيَل والخدائع والخيانات وأعمال العنف. وحبّ الرجل والمرأة هو مثال الأمور البشريّة التي تحتاج إلى خلاص يعيد

خلقها وصنعها وفقًا لاستقامتها الأصليّة... التي تتناسب مع حنين الرجل والمرأة إلى نجاحها وإلى السعادة. وقد تساءَل ج. كازاليس: «مَن الذي يستطيع أن يحبّ كما يحبّون في النشيد؟» وأضاف: «قد نميل إلى القول: لا أحد، باستثناء إله العهد». فإنّ العهد البشريّ ينتظر العهد الذي جُدِّد بين الله والبشريّة كسابق له ومصدر.

لا شكّ أنّه يمكننا أن نرى في النشيد صدىً للكلمة التي عبَّر بها آدم عن إعجابه أمام حوّاء القائمة إزاءه (تك ٢/ ٢٣). لكن لا يجوز أن يُنسينا ذلك وجود الفصل الثالث! فإمّا أن نقفز فوقه، كما نُغمض عينينا عمّا لا نريد أن نعرف شيئًا عنه: ولننس لحظةً أنّ الحبّ واهٍ وغير ثابت ونفعيّ. وإمّا أن نتساءل: مَن الذي يفتدي الحبّ؟ ومَن الذي يفتح الطريق إلى تلك الجودة التي تشارك فيها الأجساد والقلوب على السواء؟

والعهد الذي عاشه إسرائيل وتجلّى بملئه في المسيح إنّما هو الجواب الذي يجيب به الله عن تلك الأسئلة.

النشيد شاهد للحبّ المخلِّص والحبّ المخلَّص

وهكذا فإنّ النشيد يفتح على سعة هي سعة الكتاب المقدّس كلّه. ويومَ وصل إلى تحريره النهائيّ، في نهاية القرن الخامس، كشف قليلاً عن سرّ التجسُّد: فالمسيح يُري نفسه قليلاً آتيًا إلى صهيون وحاملاً الحبّ الذي كشفه يهوه لإسرائيل في العهد. ولكن النشيد، حين يدفع بقارئه إلى أمام التاريخ، يجعله في الوقت نفسه معاصرًا للمصدر، وجامعًا بداية الأزمنة ونهايتها في وحي واحد، تمامًا كما فعل يسوع حين سُئِل عن حقّ الرجل في أن يطلّق امرأته. وأجاب مُرجِعًا إلى «البدء»، حيث «لم يكن الأمر هكذا» (متّى ١٩/ ٨).

فليس غير جائز على الإطلاق أن نقرأ في النشيد، مع التقليد، نشيد العهد الذي ينشده المسيح والكنيسة، كما أنّه ليس غير جائز أن نرى فيه نشيد حبٍّ بشريّ يستمدّ من النشيد الأوّل جودته وجماله الأصليّين والجديدَين في وقت واحد.

وأكثر من ذلك، يُنصَح حتّى أن يُقرأ النشيدَان معًا! لأنّ الاستماع إلى صوت النشيد الخاصّ يقوم على الشعور بتعدُّد الأصوات هذا. وفي ذلك تبرير جديد لاستعمال العنوان في صيغة التفضيل.

فيصبح المعنى الحرفيّ ذلك المعنى المكثَّف الكامل المُشبع، لأنّ فيه تتمّ خلاصة ما هو بشريّ وما هو إلهيّ، تمامًا كما يلتقي الناسوتُ واللاهوت في المسيح ليكشفا معًا عن الآب وعن الإنسان.

ونلاحظ أنّ التشابك بين الحبَّين، الإلهيّ والبشريّ، كما بين العهدَين، الإلهيّ والبشريّ، هو من معطيات الكتاب المقدَّس الأساسيّة. وهذا واضح في الأسفار النبويّة. ولكنّ ذلك يتحقّق أيضًا على مستوى النصّ بمجمله. والنشيد موضوع في الواقع على مسار كبير ينطلق من التكوين إلى الرؤيا. وهو يُشبه فيه رأسًا عاليًا يُطلّ منه النظر، في وقت واحد، على بدايات العالم، والرجل والمرأة، ويستطيع منه أن يبلغ النهاية، حيث تصوّر الرؤيا مدينة أورشليم، «مثلَ عروسٍ مزيَّنةٍ لعريسها». ومن بداية السفر إلى نهايته، تمتدّ حركة أخذ وردّ بين الرجل والمرأة من جهة، والله وإسرائيل، والمسيح والكنيسة من جهة أخرى. أمّا نقطة الوصول فهي، ولا شكّ، نصّ الرسالة إلى أهل أفسس ٥/ ٣٢ حيث بلغ بولس بالمقارنة إلى حدّ إعلانه أنّ هناك «سرًّا عظيمًا»، أي حقيقة تتعلّق بمخطّط الله الأزليّ، على التاريخ البشريّ وفيه.

ومَن الذي يصدِّق ذلك؟ فإنّ النشيد يتحدّث هكذا عن التاريخ وربّما أكثر من أيّ نصٍّ آخر. وعلى مدى آياته الـ ١١٧، يجمع أزمنته كلَّها، لأنّه يمرّ ببدايات التاريخ البعيدة وجنّة عدن ويوجِّه الأنظار نحو نهايته الأخيريّة، تاركًا إيّانا نكتشف شيئًا من سرّ التجسُّد.

مِثل المرآة: الرجل والمرأة، والمسيح والكنيسة

إنّ المقارنة التي يقيمها القدّيس بولس في رسالته إلى أهل أفسس بين الرجل والمرأة، والمسيح والكنيسة (٥/ ٣٢) أوحت في القرن الخامس، إلى يعقوب السروجي، أحد كبار واضعيّ الأناشيد في الكنيسة السريانيّة، بالتأمّل الرائع التالي في خلق الزوجين الوارد ذكره في سفر التكوين (ونذكّر بأنّ التقليد السائد في ذلك الوقت كان يعتقد بأنّ موسى هو كاتب أسفار الشريعة الخمسة):

«إنّ الآب، في سرّ تدبيره، كان قد

وهب لابنه الوحيد عروسًا وقدَّمها له في صورٍ نبويّة. وفي محبّته، شاد قصرًا عظيمًا لعروس ذاك الذي كان نورًا، ورسم على جدران البيت عدّة صور للعريس. ثمّ جاء موسى، وبيدٍ ماهرة رسم صورة للعريس والعروس ما لبث أن غطّاها بحجاب. وخطَّ في كتابه أنّ الرجل يترك أباه وأمّه ويلزم امرأته فيصير الاثنان واحدًا بالفعل. والنبيّ موسى يحدّثنا عن الرجل والمرأة ليخبرنا بذلك عن المسيح وكنيسته. وبعينه النبويّة الخارقة، تأمّل المسيح الذي صار واحدًا مع الكنيسة انطلاقًا من سرّ الماء. وقد رأى المسيح في الحشا البتوليّ يشدّها إليه، والكنيسة، في ماء المعموديّة، تشدّ المسيح إليها. وبذلك أصبح العريس والعروس متّحدَين سرّيًا اتّحادًا تامًّا. ولهذا السبب كتب موسى أنّ الاثنين يصيران واحدًا.

وقد شاهد موسى، وهو محجوب الوجه، المسيح والكنيسة. فدعا الواحد «رجلاً» والأخرى «امرأة»، ليتجنّب إظهار الحقيقة لليهود بكلّ سطوعها (...). وبسبب كتم السرّ، بشّر بالرجل والمرأة وحدهما، لأنّه كان من الواجب أن يغطّي الحجاب ذلك السرّ لبعض الوقت. فلم يعرف أحد معنى تلك الصورة العظيمة، وكانوا يجهلون ما كانت تمثّله.

وبعد أعياد العرس، جاء بولس ورأى الحجاب ممدودًا على بهائهما فرفعه قليلاً. وكشف المسيح وكنيسته للعالم كلّه وأظهرهما كما وصفهما في رؤيته النبويّة. وهتف الرسول باندفاع حماسيّ: «إنّ هذا السرّ عظيم». وكشف مَن كانت تمثّل تلك الصورة المحجوبة التي دعاها النبيّ الرجل والمرأة. «أنا أعرف، أنّها المسيح وكنيسته اللذان صارا واحدًا بعد أن كانا اثنين» (عظة في حجاب موسى، الترجمة في **الله الحيّ** عدد ١٢ [بالفرنسيّة]).

وبلغة حديثة، فكّر اللاهوتيّ البروتستانتيّ كارل بارث في العلاقة بين العهد الإلهيّ وعهد الرجل والمرأة. فقارن بين الفصل الثاني من سفر التكوين ونشيد الأناشيد، وتساءل عن معنى هذين النصّين ـ اللذين يتحدّثان عن الهوى بصراحة وحرّيّة ـ حين يعاد درجهما في مجمل الكتاب المقدَّس:

«يمكننا أن نتساءل، في شأن هذين النصّين، كيف تجرّأ كاتباهما أن يتحدّثا هنا على النحو الذي تحدّثا به، أي أن يدعا الهوى يتكلَّم دون أيّ تحفُّظ ودون أن يحسبا حسابًا للتدمير والانحراف الظاهرين في العلاقات بين الجنسَين (...). فمَن الذي استطاع أن يكون طاهرًا ليجرؤ أن يكتب هذين النصّين كأنّهما نصّان طاهران؟ ومَن الذي

استطاع أن يكون ذا عينين طاهرتين ليقرأهما بالطريقة نفسها؟ (. . .) وإذا صحّ أنّ النصوص المعنيّة لا تأتي من ألعاب المصادفة العبثيّة، أي إذا صحّ أنّها لا تؤلّف علامة شاذّة غير مقصودة في قلب شهادة الوحي في العهد الجديد، لا يبقى هناك إلاّ تفسير واحد ممكن: ذلك بأنّ الشاعر الذي وضع تك ٢، على غرار الشاعر الذي كتب نشيد الأناشيد، كان يرى عهدًا آخر، عهدًا دُنّس ونُجّس بالقدر نفسه، يصعب فهمه بالقدر نفسه في الواقع التاريخيّ، ولكنّه عهد معقود ومختوم قانونًا، وثابت وصحيح بما لا يقبل الجدل (من هنا ضرورة استباق تحقيقه في نظر الشاعرين!). إنّ وجود هذا العهد هو الذي أرغمها على النظر إلى مجال العلاقات بين الجنسَين وعلى عرضه من وجهة نظر إيجابيّة جدًّا، وذلك انطلاقًا من المخاطر التي تهدّد هذا المجال ومن انحرافه الفعليّ. ولأنّهما كانا يعرفان ذلك العهد، استطاعا أن يحملا على محمل الجدّ، بكلّ سذاجة، ذلك العهد الآخر (. . .). وراء تقليد خلق العالم، تأمّل في بداية العهد، ووراء أناشيد حبّ الملك سليمان، رؤية هدفه»

(**عقائديّة**، المجلّد الثالث، تعليم الخلق، الجزء الأوّل، الفقرة ٤١، جهد وإيمان، ١٩٦٠ [بالفرنسيّة])

الخاتمة

تُظهر لنا المسيرة التي قطعناها كيف أنّ أسباب قراءة النشيد والفائدة من درج هذا النصّ في أسفار الكتاب المقدّس تنقّلت على مرّ القرون الأخيرة.

فإنّ القرّاء العصريّين أصبحوا، ولا شكّ، شديدي التأثّر ببُعد أنتروپولوجيّ تجاهله الأسلاف، أو حجبه تفسير كنسيّ، فرديّ أو جماعيّ، متسرِّع. ولا شكّ أنّها فرصة لزماننا الحاضر بأن نعرف كيف ننصف هذا المظهر على وجه أفضل، وبأن ندرك إدراكًا أفضل أنّنا لا نتجاهل ما هو إلهيّ حين نتوقّف عند ما هو بشريّ. وهذا الإحساس الجديد هو ربح. فهو يمكّننا أن نتخطّى ضيق الأفق الذي ميّز في الماضي الصلة بالجسد وأبعد في الواقع عن الكتاب المقدّس. ونحن نعرف اليوم كيف نقرأ النشيد قراءة أفضل. فنتوقّف عند كلمات لنسمعَها فعليًّا ونكتشف أنّها تؤلّف موقفًا لاهوتيًّا. وليست السرعة التي نبتعد بها عن المدى الجسديّ هي التي تجعل قراءة النشيد أكثر صبغة روحانيّة، بل بالأحرى الطريقة التي نكتشف بها، ونحن نسمع أناشيد الحبّ الساحرة التي ينشدها الحبيب والحبيبة، وحدة الحبّ وقدرته، ذلك الحبّ الذي يسند العالم ويوجّه التاريخ، باجتياز ظلمات الخيانات كلّها والانهزامات كلّها.

إنّ تاريخ قراءة النشيد وتفسيره يرسم إذًا شبه سلسلة مراحل موزّعة على امتداد العصور. وكما يقول سفر الجامعة: لكلّ شيء وقت.

فقد بدأ التقليد بقراءة شيء جوهريّ في هذا النصّ، ورأى فيه نشيد حياة العماد والحوار الذي يكشف مَن هي الكنيسة ومن أيّ سرّ حبّ تولد وتحيا. وكان ذلك زمن القراءة التمثيليّة، من دون أيّ مشاركة تقريبًا: فإنّ معنى النصّ الحرفيّ، وقد فُهِم على أنّه المعنى الذي قصده الكاتب، كان مطابقًا لهذا التفسير. ثمّ جاء في العصر الحديث زمن آخر لم يشأ أن يقرأ، وبجدل

كبير أحيانًا، إلاّ نشيد الرجل والمرأة كما تحلم به البشريّة. فتطابق المعنى الحرفيّ مع المعنى الأنتروبولوجيّ. ثمّ قام زمن ثالث ـ قد يكون زمننا ـ بوضع خلاصة لهاتين القراءتين: فاعتبر أنّ النشيد يعبّر عن علاقة الحبّ القائمة بين الله وشعبه وبين المسيح والكنيسة، ويتيح لنا، في الوقت نفسه، أن نرى الرجل والمرأة ونعجب بهما، إذ إنّهما أصبحا قادرَين على إتمام إنسانيّتهما، الواحد في سبيل الآخر، والواحد بالآخر، في ابتهاج هادئ. ويكون معنى النشيد حركة أخذ وعطاء متبادلة بين هذين المديَين، لأنّ بشرى الإنجيل تطال هاتين الحقيقتين الواحدة بالأُخرى.

وإذا صحّ أنّ النشيد، وفقًا للقراءة التي اقترحناها، هو أحد النصوص التي يرقى عهدها إلى مرحلة ما بعد الجلاء، والتي تسبر، من خلال صورة سليمان المتكرِّرة، سرّ ما سيفعله الله لإسرائيل، إكمالاً للعهد الذي تنبّأ به الأنبياء، فإنّ نصّنا يتضمَّن ما يكفي من الغنى والتشعّب ليبرِّر أن يكون تاريخ تفسيره الكتابيّ وتأويله غير خالٍ من الاضطراب.

وفي الحقيقة، نجد أنفسنا فقط أمام مبدإٍ قديم من مبادئ التفسير. وكان قد صاغه غريغوريوس الكبير في القرن السادس، حين قال بأنّ الكتاب المقدَّس يتطوَّر بوجه من الوجوه مع الذين يقرأونه. وقد رأينا كيف أنّ المؤلّفين الآباء والنسّاك استخدموا هذا المبدأ في أمر النشيد، مظهرين أنّ ما يختبره القارئ عن محبّة الله، بقدر كبير أو قليل، هو ما يفتح له آفاقًا ضيّقة أو واسعة لإدراك معنى القصيدة. ولكن، إلى جانب فكرة نموّ القارئ هذه، توحي كلمات غريغوريوس أيضًا بأنّ الكتاب المقدّس، مع بقائه على ما هو يجد فائدته في تعاقب الأزمنة والقراءات التي نقوم بها. وبهذه الطريقة ينمو. لا لأنّه يغيِّر محتواه على مرّ الزمن، بل لأنّه بهذه الطريقة فقط يستطيع أن ينشر شيئًا فشيئًا ما يحتويه من كنوز.